



Искусство
первобытного человека

Египет

Передняя Азия
и переплетение культур

Эгейское искусство

Греция
и эллинистический мир

Рим

Лев ЛЮБИМОВ

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО МИРА

КНИГА ДЛЯ ЧТЕНИЯ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРОСВЕЩЕНИЕ»
МОСКВА 1971

709
Л93

Любимов Л. Д.
Л 93 Искусство древнего мира. Книга для чтения
319 с. с илл.

6-6
21-71

709

Взмах крыльев

Пушкин писал:

«Век может идти себе вперед... но поэзия остается на одном месте. Цель ее одна... И между тем как понятия, труды, открытия великих представителей старинной астрономии, физики, медицины... состарелись и каждый день заменяются другими — произведения истинных поэтов остаются свежими и вечно юны».

У Виктора Гюго эта же мысль выражена так:

«Наука непрестанно продвигается вперед, перечеркивая самое себя. Плодотворные вымарки... Наука — лестница. Поэзия — взмах крыльев... Шедевр искусства рождается навеки. Данте не перечеркивает Гомера».

Шедевр искусства... Эти слова относятся, конечно, не только к поэзии. По сравнению с наукой и техникой все искусства находятся в этом смысле в привилегированном положении.

Постараемся показать это на конкретном примере.

В ленинградском Эрмитаже, одном из крупнейших художественных музеев мира, несколько залов посвящено культуре древних сибирских кочевников-скотоводов, памятники которой сохранились в Пазырыкских курганах на Алтае.

Вот, например, тщательно восстановленная археологами деревянная трехметровая колесница. Это, несомненно, ценнейший памятник материальной культуры, наглядно свидетельствующий об уровне цивилизации и образе жизни создавших его людей. Мы смотрим с любопытством на эту колесницу. Но как средство передвижения нас, приехавших в Эрмитаж на троллейбусе или в автомобиле, она никак не интересует.

«Наука — лестница». Не счесть ступеней, отделяющих на этой лестнице нас от людей, погребенных в Пазырыкских курганах, не имевших даже письменности, не знавших и тысячной доли того, что знаем мы о законах и силах природы. Сам принцип колеса, открытие которого явилось некогда гениальным откровением, незыблем и поныне, но громоздкая колесница кочевников давно уже перечеркнута последующими открытиями и техническими достижениями. Точно так же и в будущем, куда менее отдаленном от нас, чем это прошлое, новые средства передвижения навечно перечеркнут наши самые совершенные космические ракеты.

История научных открытий, равно как их практического применения, интересна для нас в своем развитии, тоже отмеченном «взмахами крыльев». Как, например, иначе назвать Евклидову геометрию, механику Ньютона, геометрию Лобачевского или теорию Эйнштейна? Конечно, подобно шедевру искусства, подлинно великое научное открытие — плод творческого вдохновения, достигающего намеченной цели в самом упорном труде. Но этим и исчерпывается аналогия. Каждый

этап в развитии науки — свидетельство нового скачка человеческой мысли, новой победы человека в познании мира и в то же время — предвестник еще более высокого взлета, в чем и заключается его вдохновляющее начало. Ведь в процессе познания каждый момент отрицает предыдущий и предвосхищает собственное отрицание. Правда, как писал В. И. Ленин, отрицание «с удержанием положительного» — и в этом немеркнущее значение «взмахов крыльев», утвердивших в науке новые вехи.

«Бесконечный процесс раскрытия *новых* сторон, отношений etc.»; «бесконечный процесс углубления познания человеком вещи, явлений, процессов и т. д. от явлений к сущности и от менее глубокой к более глубокой сущности»; «повторение в высшей стадии известных черт, свойств etc. низшей» — таковы классические ленинские определения познания[1].

И хотя научные открытия нашей эпохи стали возможны благодаря углублению научных открытий прошлого, положительное ядро которых незыблемо (и это относится в первую очередь к математике), этапы, последовательно достигнутые наукой в прошлом, — подчас уже пройденные этапы, навечно перевернутые страницы, которые представляют для нас в своих выводах лишь исторический интерес: например, гениальная для своего времени Птолемеева система мироздания.

Все иначе в искусстве.

В эрмитажной книге отзывов я читал восторженные записи посетителей, отмечающих, что памятники искусства, обнаруженные в Пазырыкских курганах (они выставлены по соседству с колесницей), можно сравнить с самыми прославленными шедеврами нашего знаменитого музея. Об этих художественных памятниках — войлочных полотнищах с цветными аппликациями, мелкой пластике, резьбе и т. д.— мы еще расскажем в дальнейшем. Ныне важно нам установить следующее. Тот, кто чувствует и глубоко воспринимает великую силу искусства, пройдясь в Эрмитаже по залам античной скульптуры и насладившись ее безмятежной и светлой красотой, по залам, где сияет искусство Византии, древнего Ирана, Китая и Арабского Востока, восхищенный затем мадоннами Леонардо да Винчи и Рафаэля, живописью Тициана, Рубенса и Пуссена, потрясенный хранящимися в Эрмитаже величайшими, быть может, из всех созданий Рембрандта, опьяненный красочно-световой симфонией французских импрессионистов, испытает в пазырыкских залах новое радостное волнение. Ибо ничто в искусстве этого пазырыкского мира не перечеркнуто последующими веками и тысячелетиями: так оно ярко, самобытно и неповторимо.

Ни о каких вымарках тут, конечно, не может быть речи. У каждого из этих миров — будь то древняя Эллада, сасанид-

[1] В. И. Ленин. Философские тетради. М., Госполитиздат, 1969, стр. 203, 207.

ский Иран или Голландия XVII в. — был свой идеал красоты, была своя вера, и, чтобы выразить их, каждый создал свое искусство — новоявленное и неповторимое. Были они и у людей пазырыкского мира — у этих кочевников-скотоводов, живших за несколько веков до нашей эры, о которых в точности мы не знаем, когда они появились и когда исчезли, на каком языке говорили и каким поклонялись богам. И землю, и небо, и все их окружавшее они увидели по-своему, по-своему преобразили в искусстве, более того, как бы подчинили своему вдохновению, новому в их душе родившемуся гармоническому строю и утвердили это подчинение художественным творчеством, отмеченным новоявленным и законченным художественным стилем. И это свое, казалось бы вместе с ними исчезнувшее, они оставили далеким потомкам как горделивый и мощный взмах крыльев, призванный вдохновить их на собственный, не менее высокий взмах.

История искусства подобна не лестнице, непрестанно уходящей ввысь, где каждая ступень, выполнив свою функцию, уступает место следующей, а горной цепи, сияющие вершины которой, соперничая друг с другом, образуют величественную и незыблемую в своей красоте панораму.

А как же прогресс? И можно ли говорить о качественном прогрессе в искусстве?

Искусство отражает эпоху — и в этом отношении нет зеркала более верного и убедительного, чем искусство.

Энгельс писал, что из «Человеческой комедии» Бальзака он узнал даже «в смысле экономических деталей...» больше, «чем из книг всех специалистов — историков, экономистов, статистиков этого периода...»[1].

Сравнивая величайших художников Ренессанса—Рафаэля, Леонардо да Винчи и Тициана, — Маркс и Энгельс указывают, что «художественные произведения первого зависели от тогдашнего расцвета Рима, происшедшего под флорентинским влиянием, произведения Леонардо — от обстановки Флоренции, а затем труды Тициана — от развития Венеции, имевшего совершенно иной характер. Рафаэль, как и любой другой художник, был обусловлен достигнутыми до него техническими успехами в искусстве, организацией общества и разделением труда в его местности и, наконец, разделением труда во всех странах, с которыми его местность находилась в сношениях»[2]. Но вместе с тем Маркс подчеркивает, что тут «понятие прогресса не следует брать в обычной абстракции» и прямо выводить из роста производительных сил уровень развития искусства. «Относительно искусства известно, — пишет Маркс, — что определенные периоды его расцвета отнюдь не находятся в соответствии с общим развитием общества, а следовательно,

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1. М., «Искусство», 1967, стр. 7.
[2] Там же, стр. 229—230.

также и с развитием материальной основы последнего, составляющей как бы скелет его организации. Например, греки в сравнении с современными народами или также Шекспир. Относительно некоторых форм искусства, например эпоса, даже признано, что они в своей классической форме, составляющей эпоху в мировой истории, никогда не могут быть созданы, как только началось художественное производство, как таковое; что, таким образом, в области самого искусства известные значительные формы его возможны только на низкой ступени развития искусств. Если это имеет место в пределах искусства в отношениях между различными его видами, то тем менее поразительно, что это обстоятельство имеет место и в отношении всей области искусства ко всему общественному развитию»[1].

Итак, о прогрессе в искусстве можно говорить лишь очень условно.

Открытие законов математической перспективы позволило художникам Ренессанса создать на своих картинах впечатление пространства, что было недоступно для художников средневековья. Но последние к этому и не стремились. В противном случае все их творчество следовало бы признать неудачной потугой. Не рождая у зрителя ощущения объема и глубины, художники средневековья давали лишь намек на действительность, считая это достаточным, чтобы передать те идеи, верования и понятия, которые составляли духовное содержание их эпохи. Они решали полностью все поставленные себе задачи, и их искусство было окончательным выражением всех их замыслов. Любование видимым миром и стремление передать всю его красоту пришли позднее, и тогда их живопись показалась людям новой эпохи устарелой. Но, пройдя испытание временем, величие и острая одухотворенность образов-символов, созданных художниками средневековья средствами, им доступными и для их искусства наиболее пригодными, восхищают нас ныне как сверкающий и властно утверждающий свой победный порыв взмах крыльев. И потому реалистическая живопись Ренессанса не перечеркивает условную иконопись Византии.

Подлинный взмах крыльев торжествует над прошлым, над небытием, и каждый такой взмах в искусстве важен для нас не только как исторический этап, за которым последует другой, но и как проявление абсолютного в своей ценности, вечно юного художественного творчества.

Цель настоящих очерков, посвященных пластическим искусствам — живописи, скульптуре, архитектуре, — рассказать о взмахе крыльев в художественном творчестве народов, утвердивших в этом взмахе свое право на бессмертие.

---

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1. М., «Искусство», 1967, стр. 120—121.

Вариации прекрасного

«Еще задолго до того, как появились античные шедевры... человечество восхищалось прекрасными образами, созданными другими людьми и другими цивилизациями.

Сооружения древнего Египта на много веков старше греческих...

Глядя на величественные руины этих совершенных творений искусства, соединявших величие масс с изяществом и точностью деталей, можно представить себе, какое восхищение они вызывали у греков...

Совсем недавно драгоценные обломки, привезенные из Ниневии и Вавилона, открыли нам новое искусство, о котором мы не имели ни малейшего понятия...

Поражают своим совершенством изображения животных. Все они отличаются необыкновенной точностью, что указывает на особые склонности этих народов и порождает необычайное разнообразие средств выполнения. А кто может сказать, каким было искусство... других, неведомых нам народов, живших до египтян и завещавших им свои произведения, в которых они, может быть, достигли несравненного совершенства?..

Человеческий гений неисчерпаем: обратившись к более позднему времени, например к арабской архитектуре... мы убедимся, насколько интересно это искусство, где запрещалось изображение человека и животных. Страх перед этими образами привел мусульманских архитекторов к богатейшим комбинациям геометрических орнаментов и созданию целой системы украшений неподражаемого изящества».

Так в статье «Вариации прекрасного» писал немногим более века назад великий французский живописец Эжен Делакруа.

Да, конечно, каждая вновь открытая цивилизация, выражая новый идеал красоты, новую вариацию прекрасного, являет нам новое свидетельство неисчерпаемости человеческого гения. И велика радость открытия каждого такого свидетельства.

Искусство Ниневии и Вавилона было для Делакруа откровением, выражающим идеал красоты неведомого, забытого тогда мира. А сколько древних цивилизаций, сколько художественных миров, о которых мы не имели понятия, было открыто со времен Делакруа! И в Азии, и в Африке, и в Америке, даже в Европе! Величественная панорама истории искусства всех времен и народов обогатилась новыми сияющими вершинами. И между тем как дерзания покорителей космоса прокладывают путь человеку в межпланетные дали, великие археологические открытия нашей эпохи углубляют для нас историю его рода на многие тысячелетия, отмеченные неисчерпаемым творчеством человеческого гения, и прежде всего в искусстве, где своей творческой мощью этот гений сопер-

ничает с природой, создавая свой **собственный** гармонический строй[1].

Но шедевры искусства, красоты, некогда созданные человеческим гением, открываются не только под землей.

Великая древнерусская живопись, слава которой сияет сейчас на весь мир, в течение нескольких веков почти полностью оставалась скрытой под черным слоем олифы, под густым слоем копоти, под тяжелыми металлическими окладами или под позднейшей записью подчас бездарных ремесленников.

Спасение, расчистка и реставрация древних наших икон открывают нам целый мир красок, ритмов, мечтаний, наших же русских, но нами забытых. А прекраснейший мир древнерусской деревянной скульптуры по-настоящему был открыт лишь несколько лет назад на выставках, ей посвященных, в Москве и Ленинграде.

Мы живем в эпоху углубленного интереса ко всем культурным ценностям, созданным человечеством в прошлые века и тысячелетия. В сознании нашей силы, покоряющей силы

---

[1] Как указывает крупнейший советский востоковед академик В. В. Струве, — если в XV и XVI вв. открывались новые миры в пространстве, то в XIX и XX открывались и открываются новые миры во времени.

Сущность и значение археологии очень точно определены английским археологом XX в. Гордоном Чайлдом:

«Полтора века тому назад история человечества, если не считать ее мифологического вступления, охватывала приблизительно 3000 лет. И по отношению по меньшей мере к половине этого промежутка времени ее кругозор был строго ограничен Альпами, горами Иудеи и Сахарой. Она опиралась исключительно на письменные тексты и для большинства людей представляла собой перечни королей и сражений, политических переворотов и богословских споров...

Археология произвела переворот в исторической науке. Она расширила пространственный горизонт истории почти в той же степени, в какой телескоп расширил поле зрения астрономии. Она в сотни раз увеличила для истории перспективу в прошлое, точно так же как микроскоп открыл для биологии, что за внешним обликом больших организмов скрывается жизнь мельчайших клеток. Наконец, она внесла такие же изменения в объем и содержание исторической науки, какие радиоактивность внесла в химию. Прежде всего, археология имеет дело преимущественно с повседневными предметами практического применения, приспособлениями и изобретениями, такими, как дома, осушительные канавы, топоры и т. д., которые сами по себе оказали значительно более глубокое влияние и на жизнь гораздо большего числа людей, чем любое сражение или заговор...»

Задачи археологов и их возможности подлинно грандиозны. Советский археолог А. В. Арциховский, которому мы обязаны замечательными раскопками в Новгороде, правильно отмечает:

«Письменные источники нарастают медленно... Археология, наоборот, за двадцать — тридцать лет удваивает свои источники, и притом основные. Оно и понятно: эти источники потенциально неисчерпаемы. Ничто в истории не исчезает бесследно. Историческое явление может не оставить следа ни в архивах, ни в летописи, но след всегда остается в земле, и дело археологов — его найти».

Нет сомнения в том, что археологам предстоит открыть еще многие культурные миры прошлого, искусство которых умножит нашу сокровищницу вариаций прекрасного.

Фрагмент статуи ангела Реймского собора. Франция





Фрагмент статуи Будды

природы, мы жаждем насладиться всеми вариациями прекрасного, всеми его ликами, в которых предки наши выразили полнее всего себя самих, свои дерзания и свои высшие устремления, ликами, нам понятными и близкими, ибо законченными в своей общечеловеческой и немеркнущей красоте, и в которых поэтому мы находим свое отражение.

В искусстве стареет все то, что выражает лишь временные, проходящие умонастроения, наклонности, вкусы. Так, нам не интересен какой-нибудь некогда модный, слащаво-сентиментальный водевиль. Шедевры искусства через свое, т. е. присущее определенной эпохе, определенному народу, всегда возвышаются до общечеловеческого. Сам по себе языческий культ Афродиты умер для нас. Прошло много веков с тех пор, как в храмах Эллады и Рима в честь богини любви совершались торжественные обряды с жертвоприношениями. Но мраморные изваяния этой богини — шедевры античного искусства — волнуют и радуют нас как выражение общечеловеческого культа неувядающей красоты и вечной женственности.

Эти шедевры — взмах крыльев, одна из самых высоких вариаций прекрасного, а они неисчерпаемы, как сам человеческий гений. Люди нашей эпохи, быть может, впервые обретают



Золотая монета Боспорского царства. Пантикапей. IV в. до н. э. Ленинград. Государственный Эрмитаж



То же, увеличено в $2^1/_2$ раза

возможность насладиться их совокупностью и во времени и в пространстве, причем эта возможность возрастает непрестанно.

Великий Микеланджело, возродивший в своем творчестве высшие достижения античной скульптуры, никогда не видел изваяний Парфенонского фриза, т. е. самых замечательных из дошедших до нас образцов этой скульптуры. Пушкин, никогда не быв за границей, мог судить о памятниках искусства других народов только по собраниям русских царей и вельмож да по гравюрам, подчас очень вольно, в собственном графическом стиле передающим шедевры живописи.

В сколь более выгодном положении, чем эти гении, находимся мы сейчас!

Технически совершенствуясь, фотография дает нам возможность у себя дома или в библиотеке приобщаться к волшебному миру искусства всех народов и времен. Ведь и альбом репродукций как-то доносит до нас «парижских улиц ад и венецьянские прохлады, лимонных рощ далекий аромат и Кельна дымные громады» (А. Блок). Художественные образы древнего Китая чередуются перед нами с воплощенными греза-

ми древних американских народов — майев или ацтеков, а искусство негров Африки становится так же обозримо в своих шедеврах, как деревянная резьба Пермского края. Не двигаясь с места, мы сопоставляем статую улыбающегося ангела Реймсского собора с древним изваянием улыбающегося Будды — улыбку Европы с улыбкой Азии.

Но это не все. Фотография может показать нам произведение искусства в различных аспектах, выделить детали, обогащая таким образом наше представление о нем. Так, альбом, посвященный деталям картин Эрмитажа, открывает нам сокровища искусства, на которые мы часто не обращаем внимания. Любуясь, например, «Мадонной с младенцем» нидерландского мастера XV в., мы так очарованы самим образом материнской любви, что едва замечаем на заднем плане картины раскрытое окно с видом на соседний домик, залитый солнцем. А между тем это решетчатое окно и этот домик — подлинная жемчужина живописи, полностью насладиться которой помогает нам отдельно запечатлевший ее снимок.

Или вот еще что.

Совсем маленькая золотая монета Боспорского царства на Черном море чеканки IV в. до н. э. «Очень тонкая работа»,— скажете вы, взглянув на эту монетку, на которой изображена голова сатира. Внимательно же ее разглядеть вам, вероятно, будет недосуг, ибо это всего лишь одна из многих монет, выставленных в музейной витрине. А между тем перед вами высокое творение искусства. Вот на снимке та же монета, но значительно увеличенная: какая сила и выразительность, какой подлинно грандиозный образ! Мы понимаем теперь, что эта крохотная вещица, предназначавшаяся для оплаты товаров, отмечена неизгладимой печатью художественного гения древней Эллады. И этого мы, быть может, никогда бы так полно не ощутили без ее увеличенной репродукции.

Итак, бескрайний мир искусства все шире и нагляднее открывается перед нами во всех своих проявлениях, во всех вариациях прекрасного.

Приступим же к краткому обзору этого мира.

Искусство первобытного человека



«Сикстинская капелла» доисторической живописи

В сентябре 1940 г. близ местечка Монтиньяк, на юго-западе Франции, четыре школьника старших классов отправились в задуманную ими археологическую экспедицию. На месте уже давно вырванного с корнем дерева в земле зияла дыра, вызвавшая их любопытство. Ходили слухи, будто это вход в подземелье, ведущее в соседний средневековый замок. Внутри оказалась еще дыра меньших размеров. Один из ребят бросил в нее камень и по шуму падения заключил, что глубина порядочная. Он расширил отверстие, вполз внутрь, чуть не упал, зажег фонарик, ахнул и позвал других. Со стен пещеры, в которой они очутились, смотрели на них какие-то огромные звери, дышащие такой уверенной силой, подчас, казалось, готовой перейти в ярость, что им стало жутко. И в то же время сила этих звериных изображений была так величественна и убедительна, что им почудилось, будто они попали в какое-то волшебное царство. Придя в себя, они догадались, что это не подземелье, которым пользовались семь-восемь веков назад рыцари феодального замка, а пещера доисторического человека, жившего здесь много тысячелетий до нашей

Раненый бизон. Живописное изображение в Альтамирской пещере в Испании



эры. Сообщили о своей находке учителю. Тот сначала отнесся недоверчиво к их рассказу, но когда вместе с ними сам проник в пещеру, замер от изумления и восхищения.

Так была открыта пещера Ласко, вскоре прозванная «Сикстинской капеллой первобытной живописи». Это сравнение со знаменитыми фресками Микеланджело не преувеличенное, ибо живопись пещеры полностью выражает духовные устремления и творческую волю людей, создавших собственное, поражающее нас до сих пор, изобразительное искусство.

Заслуга французских школьников не ограничивается открытием пещеры. Они устроили возле нее свой лагерь и стали первыми хранителями новоявленных миру художественных сокровищ: благодаря их бдительности древнейшие памятники живописи уцелели в те дни, когда молва о них разнеслась по округе, привлекая толпы любопытных.

Живопись эта столь выразительна, что кое-кто даже усомнился в ее подлинности, высказав предположение, вскоре полностью опровергнутое научной экспертизой, будто это — творения современных нам живописцев, пожелавших посмеяться над легковерной толпой. Подобные же басни, даже со ссылкой на иезуитов, якобы возмечтавших разоблачением подделки опровергнуть древность человеческого рода, распространялись в последнюю четверть прошлого века, когда в Северной Испании была открыта столь же знаменитая Альтамирская пещера с ее замечательной живописью.

Силу зверя, его величие, как бы самую душу его, красоту зверя в беге, в порыве и в покое, власть зверя, его вечное и грозное присутствие в окружающем мире — вот что пожелали передать и передали с законченным мастерством живописцы пещер позднего палеолита[1].

Сотни фигур, обведенных темными контурами, желтых, красных, коричневых, писанных охрой, сажей и мергелем, украшают стены пещеры Ласко: головы оленей, образующие поразительно изящные декоративные фризы, козлы, лошади, быки, бизоны, носороги, почти в натуральную величину.

Взгляните на эти морды быков, отныне обозначенных в истории искусства как первый бык, второй бык, третий бык, четвертый бык. Нам не представить себе более разительного образа бычьей силы, самоутверждения зверя перед лицом созерцающего эту мощь человека. Скупые штрихи, передающие и упорный бычий взгляд, и мясистые бычьи ноздри, и огромные прямые рога, в которых власть и незыблемая уверенность всей фигуры обретают свое увенчание. Как монумент, как поверженная гора возвышается горб раненого бизона в Альтамирской пещере. Рога оленя в пещере Фон-де-Гом (во Франции) преувеличенно высокие и стройно, луко-

[1] Термином «палеолит» (из греческих слов «палайос» — древний и «литос» — камень) обозначается древний каменный век. Живопись пещеры Ласко в основном, по-видимому, относится к XVIII тысячелетию до н. э.

Пасущийся олень. Живописное изображение в пещере Фон-де-Гом во Франции

Изображение бизона в пещере Нио во Франции



образно изогнутые по прихоти художника, придают всей композиции поэтическую одухотворенность. А в замечательном бизоне (в пещере Нио во Франции) опять-таки выраженные с предельной законченностью дикость и величавая сила зверя.

Фигуры, разбросанные по стенам, не связанные друг с другом, не образующие общей живописной композиции, но каждая в отдельности представляющая вполне законченную композицию, иногда написанные одна поверх другой, словно в каком-то вдохновенном, все себе подчиняющем порыве.

Юность человечества!

В пещере Ласко мы все же встречаем редкую попытку изобразить массовую сцену с каким-то сложным сюжетом. Раненный копьем бизон, из брюха которого вываливаются внутренности. Перед ним поверженный человек. А в стороне носорог, который, быть может, и восторжествовал над человеком. Трудно установить точное содержание этой наскальной «бытовой» картины. Человек изображен схематично, неумело, как рисуют дети. Но ни один ребенок никогда бы не передал так трагедию погибающего бизона, грузную и спокойную поступь победно удаляющегося носорога. Все это — прославление не человеческого могущества, а звериного, над которым человеку еще надлежало восторжествовать.

Юго-запад нынешней Франции, север нынешней Испании — вот где обнаружены знаменитые ныне пещеры с наскальной живописью эпохи верхнего (т. е. позднего) палеолита. Высказывалось даже предположение, что именно по соседству с Пиренеями создалась и единственная в те далекие времена первая школа живописи (франко-кантабрийская) со своим законченным стилем. Однако за тысячи километров от этих мест, на нашей земле, в пещере Каповой на Нижнем Урале, в 1959 г. были открыты замечательные памятники палеолитического искусства: сплошь писанные в светло-красном цвете фигуры семи мамонтов, двух носорогов и трех лошадей. Поразительная общность стиля с живописью пещеры Ласко, волнующая перекличка в творчестве первобытных художников, которые, очевидно, не могли никак общаться друг с другом, что-либо друг у друга заимствовать! Надо думать, одинаковая степень развития человека, тождественность мироощущения, устремлений, страхов и грез обусловили в разных концах земли появление одинакового по существу искусства.

Но как же все-таки родилось и достигло совершенства в ледниковый период это высоко одухотворенное реалистическое искусство?

Человеческому роду около миллиона лет.

«Ни одна обезьянья рука,— пишет Энгельс,— не изготовила когда-либо хотя бы самого грубого каменного ножа»[1]. Там,

---

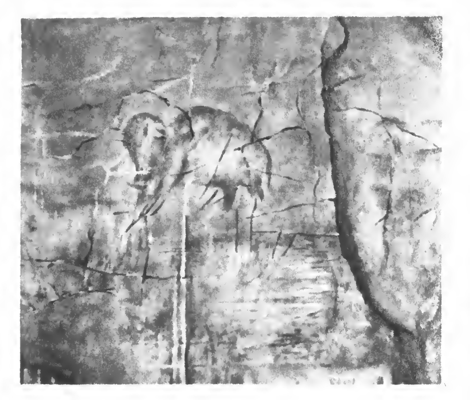
[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., изд. 2, т. 20, стр. 487.



Сцена охоты. Живописное изображение в пещере Ласко во Франции

где археолог находит самое примитивное ручное рубило, можно уже говорить о творчестве разумного существа, т. е. человека. Итак, труд определил превращение животного в человека. Но ведь и животные трудятся... Различие между трудом человека и трудом животного классически сформулировано Марксом: «Паук совершает операции, напоминающие операции ткача, и пчела постройкой своих восковых ячеек посрамляет некоторых людей — архитекторов. Но и самый плохой архитектор от наилучшей пчелы с самого начала отличается тем, что, прежде чем строить ячейку из воска, он уже построил ее в своей голове. В конце процесса труда получается результат, который уже в начале этого процесса имелся в представлении человека, т. е. идеально. Человек не только изменяет форму того, что дано природой; в том, что дано природой, он осуществляет вместе с тем и свою сознательную цель, которая как закон определяет способ и характер его действия и которой он должен подчинить свою волю»[1].

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., изд. 2, т. 23, стр 189.



Живописное изображение мамонта в Каповой пещере на Нижнем Урале

Сознательная цель — с нее-то и начинается трудовая деятельность человека, сам человек. Но эта осознанность развивалась в нем медленно, тяжким опытом. «Какими люди первоначально выделились из животного... царства, такими они и вступили в историю; еще как полуживотные, еще дикие, беспомощные перед силами природы, не осознавшие еще своих собственных сил; поэтому они были бедны, как животные, и ненамного выше их по своей производительности» (Энгельс)[1].

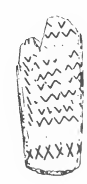
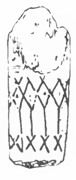
Таким пребывал человек в эпоху раннего палеолита, закончившуюся примерно за пятьдесят тысяч лет до нашей эры, в грозный период оледенения. Но именно в конце этой эпохи, длившейся — страшно сказать — сотни тысяч лет, в творчестве человека появляется нечто совершенно новое, знаменующее гигантский прогресс в его развитии. О чем свидетельствуют, например, красочные полосы и пятна, нанесенные в те времена на небольшие каменные плиты, зигзаги, спирали, выдолбленные в определенном порядке, штрихи на ко-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., изд. 2, т. 20, стр 183.

сти или на роге, в которых явно проглядывает стремление к симметрии? Во имя чего потрудился первобытный человек над созданием таких симметричных узоров? Какую осознанную цель преследовал он в этом труде?

К этому времени человек уже научился добывать огонь трением или сверлением сухого дерева. Он лучше защищен от холода и хищных зверей. И он лучше организован. Раннее человеческое стадо сменяется первобытной общиной. Человек стремится завоевать подобающее ему место в мире и хочет себя утвердить в нем. Весь поздний палеолит отмечен этими попытками самоутверждения. Эпохи, на которые подразделяется поздний палеолит, названы по местам первых находок: Ориньяк (сорок—тридцать пять тысяч лет до н. э.), Солютре (тридцать пять—двадцать пять тысяч лет до н. э.), Мадлен (двадцать пять—двенадцать тысяч лет до н. э.), на которую падает наивысший расцвет искусства. Такая хронологизация не может, однако, быть признана окончательной.

Уже в эпоху Ориньяк мы встречаем на стенах пещер, где обитал человек, контур руки с широко расставленными пальцами, обведенный краской и заключенный в круг. Что это? Не проявлял ли так первобытный человек свое желание оставить на камне свой отпечаток, навечно и зримо проявить себя, запечатлеть и утвердить свое присутствие? Так и теперь некоторые невоспитанные люди вырезывают на скамье или на дереве свое имя. Но в отличие от их побуждений аналогичное



22 *Палеолитические орудия с украшениями*

стремление первобытного человека знаменует огромный сдвиг в его сознании, которому мы обязаны возникновением всего неисчерпаемого в своих вариациях мира искусства.

Самоутверждение не только проявлением своего присутствия, но и преображением того, что дано природой, в согласии

со своим мироощущением — не это ли явилось стимулом художественного творчества? Первый орнамент не свидетельствовал ли уже о поиске гармонии в сочетании линий, рисунке, гармонии, дающей ощущение власти над видимым миром, ибо хаос природы гармония заменяет порядком, т. е. подчиняет мир творческому, обобщающему воображению человека. На потолке Альтамирской пещеры сохранились какие-то линии, завитушки, очевидно случайно начертанные, не образующие никакого узора. Но вот из этих беспорядочных начертаний неожиданно и как бы тоже случайно возникает очень тонко переданная умелой, в каждодневном труде обретшей нужную сноровку рукой, голова быка. Не так ли, выделяя в хаосе окружающего мира то, что особенно достойно внимания, родилось изобразительное искусство?

Мы не можем дать точного ответа на эти вопросы.

Самоутверждение... Мощное познавательное начало: желание лучше распознать природу зверя путем наиболее верного воссоздания его образа, смутное стремление хотя бы в собственном творчестве наглядно придать окружающему миру какую-то стройность, облегчающую восприятия этого мира... Вера в магическую силу изображения, дающего власть над изображаемым... Колдовство... Постепенное возникновение того, что мы называем эстетическим чувством...

Все это могло присутствовать в сознании первобытного художника, не ведающего, что он творит искусство.





Изображения руки

Нерасчлененность сознания, соответствовавшая нерасчлененной структуре первобытного общества.

Это общество родилось в труде. И точно так же, как превращение животного в человека, сама возможность художественного творчества неразрывно связана с трудом. «Труд стар-





Начертания в Альтамирской пещере
«Костенковская Венера». Ленинград. Государственный Эрмитаж

ше искусства» (Плеханов). В конечном счете все мировое искусство обязано своим возникновением труду. Ибо, как писал Энгельс, только благодаря труду и вызванным трудом изменениям «человеческая рука достигла той высокой ступени совершенства, на которой она смогла, как бы силой волшебства, вызвать к жизни картины Рафаэля, статуи Торвальдсена, музыку Паганини»[1].

...Каковы бы ни были успехи человека в устройстве жилья, в изготовлении орудий труда, в зачатках того, что мы называем техникой,— стихии, болезни, крупные хищники подстерегали его на каждом шагу. Смерть рано косила людей: останки первобытного человека свидетельствуют, что его жизнь была кратковременной, по-видимому, чаще всего обрываясь уже на четвертом десятке. Следовательно, продолжение рода было для человека самой насущной задачей.

Эта цель нашла свое отражение в творчестве, призванном служить ей. Служить путем утверждения того начала,

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., изд. 2, т. 20, стр. 488.

которое обеспечивает продолжение рода: начала материнства. Очень похоже, что первобытного человека воодушевляла вера в благотворную, магическую силу такого утверждения.

То было время матриархата, господства материнского рода, когда женщина руководила жизнью коллектива и родство определялось по женской линии. Владычица, мать, источник благополучия рода и его неиссякаемости.

Свыше ста пятидесяти палеолитических женских статуэток обнаружено в разных странах, причем значительная часть в СССР. В подавляющем большинстве лица их лишь намечены, зато отдельные части тела очень конкретны и резко преувеличены. Не грацию, не стройность и негу юного женского тела хотел здесь передать первобытный художник с впечатлительной душой, а — строгой геометричностью линий и объемов — силу, грузную, животворящую силу родоначальницы и охранительницы очага.

Так, изменяя то, что дано природой, согласно своему идеальному представлению, своему желанию, человек как бы подчинял природу своей воле с глубокой верой в магическую силу того творческого преображения, которое мы ныне называем искусством.

В Эрмитаже выставлены такие статуэтки из бивня мамонта; им сорок—тридцать тысяч лет. Одна из них, замечательная по своей пластической выразительности, по внутренней уравновешенности отдельных частей, названа по месту находки Костенковской (или Воронежской) Венерой, а другие — из Мальты (Иркутская область). Остановимся же перед ними с благоговением. Это первые известные нам творения рук человеческих, прославляющие «вечную женственность», материнское начало; это прообразы всех знаменитых венер и мадонн, которыми мы любуемся в Эрмитаже.

А вот примечательная в другом отношении статуэтка — тоже из бивня мамонта, найденная в стоянке Буреть на Ангаре. Первобытный ваятель пожелал связать образ с конкретной реальностью своего времени и наделил фигурку головным убором. Это меховой откидывающийся назад капюшон. Такие капюшоны и в наши дни — непременная принадлежность одежды в арктических краях.

Человек верхнего палеолита уже близок нам, во многом уже похож на нас, а искусство его в самых совершенных своих проявлениях — взмах крыльев, столь мощный и столь высокий, что рождает трепет и в нашей душе.

Кто был главным соперником его в окружающем мире? Зверь. Мясо зверя было его самой полноценной пищей, но и он сам становился добычей хищников. Кости и рога зверя использовались им для изготовления различных орудий, кости крупных животных служили подпоркой его шалашу, мех и шкуры — спасительной одеждой. Зверь был необходим человеку, но зверь был страшен и трудноуловим. Зве-



Статуэтка из стоянки Буреть на Ангаре

Гравированное изображение мамонта на пластине из бивня. Верхний палеолит. Ленинград. Государственный Эрмитаж



ря загоняли в яму и там убивали камнями и дубинами. Облавная охота сплачивала людей, развивала их творческую деятельность.

В хитрости и сообразительности человек чувствовал свое превосходство над зверем. Но зверь часто бывал сильнее его и лучше вооружен от природы. И потому человек уважал и страшился зверя.

Человек изучил на охоте все повадки зверя, своего соперника, и анатомию его, когда свежевал и на части разрывал его тушу. И изучив, запечатлел, углубляя и утверждая таким образом свое знание, зафиксировал облик зверя, цепко выхваченный им из того огромного, вечно меняющегося калейдоскопа, который представляет собой видимый мир. И этим он как бы объявлял во всеуслышание: я его распознал и запечатлел, значит, он мой и мне будет отныне подвластен.

Взгляните в Эрмитаже на гравированное изображение мамонта на крохотной пластине из бивня, найденной в сибирском охотничьем лагере верхнего палеолита. Как хорошо, как убедительно переданы линии головы и спины, вся мощная фигура зверя!

Так родились шедевры, обнаруженные в пещерах Ласко, Альтамирской и многих других. И когда человек изображал

сраженных его оружием, издыхающих зверей, он уже как бы предвещал и славил свою будущую неминуемую полную победу над ними.

Над своими образами он работал тщательно и со знанием дела, используя естественные выступы породы для усиления не только живописного, но и пластического эффекта. Понимал ли он, что творил образы, достойные любования? Мы можем только догадываться об этом. То, что он подчас записывал или перекрывал одну фигуру другой, не заботясь об общем итоге своей работы, говорит как будто об обратном. Лишь бы схватить и запечатлеть вовсе не напоказ, а в полутьме, порой чуть ли не в километре от входа в пещеру, в местах сокровенных, которые, вероятно, служили для каких-то магических бдений. Чтобы увидеть росписи, в некоторых пещерах приходится проползать по настоящему лабиринту из запутанных коридоров. А в Каповой пещере их вовсе не разглядеть без огня; под трепещущим же светом факелов красные фигуры зверей кажутся как бы живыми. Но даже если вера в магическую силу творимого им деяния главенствовала в первобытном художнике над всем прочим, как не предположить, что, сознательно или подсознательно, это деяние рождало в нем и в тех, кто следил за его работой, радостно-вдохновляющее эстетическое наслаждение...

Когда в Сахаре зеленели луга...

За палеолитом, после отступления ледников, следует мезолит — средний каменный век (примерно двенадцать—восемь тысяч лет до н. э.), а за ним — новокаменный век, или неолит, век отполированного камня[1].

Грандиозный пафос росписей древнекаменного века постепенно выдыхается. Ведь то был пафос юности, первая попытка освоить изображением окружающий мир, многоликое звериное царство.

И в эту попытку, увенчавшуюся столь вдохновляющим успехом, первобытный человек вложил всю непосредственность и всю страстность своего мироощущения. Новые задачи вставали перед человеком по мере того, как он продвигался по пути прогресса.

Первобытнообщинный строй развивался и укреплялся уже с преобладанием патриархата, т. е. отцовского начала, отцовского рода, над матриархатом. Совершенствуясь с каждым тысячелетием и веком, полирование, пиление и сверле-

[1] Хронологизация мезолита и особенно неолита значительно меняется в зависимости от развития человеческого общества в данном районе. Достаточно сказать, что, например, в Дании неолит датируется XVIII в. до н. э., а у коренного населения Новой Зеландии — маори — неолит существовал еще в XVIII веке нашей эры: до прихода европейцев маори пользовались отполированными каменными топорами.



Трипольский расписной сосуд. Ок. III тысячелетия до н. э. Ленинград. Государственный Эрмитаж



Голова лосихи (рог из Шигирского торфяника в Свердловской области III—II тысячелетия до н.э. Ленинград, Государственный Эрмитаж

ние повышали качество орудий труда. И главное — простое собирательство и охота как основные источники пропитания постепенно сменялись земледелием и скотоводством. Это очень существенный момент.

Природа становится более податливой для человека, который уже не только что-то выхватывает из нее силой или ухищрением, а медленно, но упорно приступает к ее преобразованию. Он сосредоточивается уже не на частном, а на целом, не на отдельном звере, а на стаде, не на случайной находке каких-то злаков или плодов, а на целых участках земли, которую ему надлежит использовать, и, трудясь для общего блага в коллективе, он более широко и организованно охватывает духовным взором видимый мир. И этот по-новому воспринимаемый мир ему опять-таки надо запечатлеть наглядно во всей его сложности, ввести в свой магический круг. Так в мезолите зарождается искусство многофигурной композиции, в которой человек часто играет уже главенствующую роль.

В новокаменный век люди научились обжигать глину, превращая ее в твердое водонепроницаемое вещество. Появление керамики—один из основных признаков неолитической эпохи, которую поэтому иногда называют керамическим ве-

ком. Более того, это изобретение знаменует подлинную революцию, событие огромной важности в развитии человечества. Ведь до этого человек использовал только данное ему в готовом виде природой; обжигая же глину, он создавал новый, неизвестный в природе материал. Из раба природы человек впервые превращался в ее хозяина.

Керамика имела большое значение и в развитии в нем того неосознанного чувства, которое, выделившись из других, стало впоследствии называться эстетическим: украшая прихотливым узором изготовленные им сосуды, человек постепенно совершенствовал искусство орнамента, отмеченное все большей геометрической стройностью, ритмом красок и линий, рожденных его творческим вдохновением.

Полюбуемся же в Эрмитаже керамикой этой поры, например Трипольской культуры (распространенной в III тысячелетии до н. э. на юге Европейской части СССР и на Балканах, названной так по селу Триполье близ Киева), замечательной по гармонии и разнообразию форм и орнамента.

Чрезвычайно изящны отмеченные таким же внутренним ритмом многие другие образцы прикладного искусства, созданные в III и II тысячелетиях до н. э., ну, хотя бы, эта ложка с головой лебедя из Горбуновского торфяника (Свердловская область), украшающая экспозицию Исторического музея в Москве.

Сколько грации в изогнутой лебединой шее и какая чарующая гармония во всем контуре этого маленького шедевра!

Эрмитажная голова лосихи из рога, тоже обнаруженная в Приуральском торфянике,— прекрасный образец реалистической скульптуры этой эпохи.

А живопись мезолита и неолита (между которыми, как и между мезолитом и палеолитом, не всегда можно провести точную грань), что дала она нового, кроме самого изображения многофигурных сцен?

Памятники этой живописи и современные ей петроглифы (выбитые, вырезанные или процарапанные наскальные изображения) чрезвычайно многочисленны и рассеяны на огромных территориях. Скопления их встречаются чуть ли не повсюду в Африке, а родственные им по стилю нередки в восточной Испании. На территории СССР такие памятники открыты в Узбекистане, в Азербайджане, на Онежском озере, у Белого моря и в Сибири.

Это искусство очень отлично от типично палеолитического. Реалистический пафос, точно фиксирующий образ зверя как мишень, как заветную цель, сменяется стремлением к некоему гармоническому обобщению, стилизации и, главное, — к передаче движения, к динамизму. И действительно, некоторые сцены загонных охот с лучниками в росписях испанского и африканского циклов (вначале чаще всего одноцветных) — как бы воплощение самого движения, доведенного буквально до предела и сконцентрированного в бурном своем вихре,



Деревянный ковш из Горбуновского торфяника близ Нижнего Тагила. Конец III — начало II тысячелетия до н. э. Москва. Государственный исторический музей



Сцена охоты в росписях африканского цикла

Воины. Испания



подобно энергии, готовой вырваться. В этом отношении некоторые сцены производят подлинно неизгладимое впечатление.

А кроме того, в этой живописи и наскальной графике впервые в первобытном изобразительном искусстве четко проявляется стремление к изяществу, подчас блестяще достигающее своей цели. Вот, например, изображение женщины, собирающей на дереве дикий мед (Арана, Восточная Испания). Сравним ее фигуру с могучими «венерами» древнекаменного века. Какая стройность, какая пленительная красота контура головы, всей линии плавно удлиненного юного тела! Одна рука ее держит высокий сосуд, а другая исчезает в легком кружащемся облаке пчелиного роя. Перед нами запечатленное краской на камне подлинно поэтическое вйдение, гармонически связывающие красоту человека с природой.

В этом шедевре реализм образа сочетается с декоративностью общей композиции. Но этот синтез достигается не всегда и порой утрачивается в поисках все более лаконического обобщения. Так бывает чаще всего, когда в искусстве достигнута определенная вершина и новое кажется возможным лишь в сугубой стилизации, в насильственном подчинении образа условной схеме, одним словом, когда равновесие между художественной условностью и реализмом нарушается в пользу первой. В наскальной живописи позднего неолита фигуры людей и зверей подчас настолько схематичны, что превращаются просто в знаки, изобразительное происхождение которых распознается с трудом. И все же ритмичность и внутренний динамизм почти всегда воодушевляют и эту живопись, спасая ее от снижения до простой узорчатости.

Взглянем же еще на шедевры наскального искусства последних тысячелетий доисторических времен.

...На границе между Сахарой и Феццаном, на территории Алжира, в горной местности, именуемой Тассили-Аджер, высятся рядами голые скалы. Ныне этот край иссушен ветром пустыни, выжжен солнцем и почти ничего не произрастает в нем. Однако анализ семян, извлеченных при раскопках, показывает, что несколько тысячелетий назад тут была обильная растительность.

В пещерах, у подножия этих скал, и на самих скалах обнаружены уже в наши дни рисунки и живопись (пятнадцать тысяч живописных фрагментов, созданных от VI тысячелетия до н. э. до I тысячелетия н. э.). Малодоступный безлюдный массив, где негде укрыться от зноя. Только нынешняя техника цветной репродукции позволяет нам ознакомиться с художественным творчеством некогда здесь обитавших пастушеских племен.

Цветущий, ярко-красочный, загадочный для нас фантастический мир открывается нам в искусстве Тассили-Аджера.

Тучные пастбища и тучные стада в сотни голов. Стройные пастыри, стерегущие столь же стройных коров. Тела людей и



Наскальное изображение женщины, собирающей дикий мед. Арана. Восточная Испания
Наскальная роспись. Тассили. Северная Африка

животных намеренно удлинены в стремлении к декоративности и изяществу. Симфония тонов — бурых, черных, красноватых и желтых с золотистыми переливами. Стилизация, фантастика и, по-видимому, колдовство. Торжественно-изысканная рогатая танцовщица (а быть может, богиня) в роскошном уборе. Могучие быки, грациозные антилопы. Дерущиеся, бегущие от охотников или просто прогуливающиеся жирафы; их шеи и ноги образуют гибкий, сказочно-смелый узор. Нитевидные танцующие фигурки. Охотники со звериными ликами. Фигуры в масках, вероятно выражающих какие-то магические символы. Луки и стрелы, чередующиеся в стремительном, захватывающем зрителя ритме. Боевые колесницы, несущиеся во весь дух. Безудержное движение и вдруг снова покой мирно пасущегося стада. Люди, точнее, какие-то человекообразные существа, в которых поражает их подчеркнутая круглоголовость. Колдуны? Или символы каких-то таинственных сил? Нам не разгадать всего, что в таком изобилии показывают скалы Тассили. Да ведь и само

изучение этого новооткрытого мира только еще началось. Вспомним росписи пещеры Ласко. Там была монументальность, как бы незыблемость схваченного художником образа. Здесь живость, текучесть и вольная фантазия. Новый чудесный взмах крыльев, который, однако, не перечеркивает предыдущего.



Наскальная живопись бушменов

Острота и точность рисунка, грация и изящество, гармоническое сочетание форм и тонов, красота людей и животных, изображенных с поражающим знанием их анатомии, стремительность жестов, порывов, общая радужная симфония прекрасного, рожденная, как нам мнится, всеобъемлющей любовью художника к окружающему миру,— вот что поражает и очаровывает нас в грандиозной наскальной «картинной галерее» африканской пустыни, самом большом в мире «музее» доисторического искусства.

...Знаменательно, что это искусство, характерное для неолита, еще долго продолжало существовать у африканских племен, сохранивших первобытнообщинные отношения. Так, в Южной Африке оно было живо до проникновения туда европейцев. Замечательная наскальная живопись бушменов по вдохновению и стилю — неолитическая.

По рассказу очевидца, относящемуся к концу прошлого века, — три пожилых бушмена с белыми бородками разрисовывали стены в пещере... Каждый из них работал над своей картиной отдельно... Не все бушмены были художниками, рисовали лишь те немногие, которые умели рисовать. Женщины же только смотрели на работу мужчин... Рисующие

прежде всего брали маленький горшочек с красной краской и твердую кисть, сделанную из волос антилопы гну (позже кисти изготовляли из конского волоса), прикрепленных к палочке при помощи сухожилий. Они погружали кисть в горшочек с краской и разрисовывали стену. Горшочков было столько, сколько нужно было красок... Краску они разводили на растопленном жире. Прежде чем приступить к росписи стены, бушмены делали на небольших плоских камнях предварительные наброски будущей картины в уменьшенном виде.

Исключительно ценное свидетельство! Это все, что мы знаем о том, как работали создатели наскальных росписей.

Общественный строй бушменов ко времени появления европейских колонистов представлял собой раннеродовое общество. Бушмены, исконные жители Южной Африки, были фактически уничтожены бурами и англичанами. Есть сведения, что последний живописец «каменного века», бушмен, был убит из ружья. У него на поясе оказалось десять роговых сосудов, в каждом из которых была особая краска...

А вот памятник изобразительного искусства позднего неолита, обнаруженный на нашей земле. Это часть гранитной скалы, доставленная в Эрмитаж из окрестностей деревни Бесов Нос, на восточном берегу Онежского озера: десятки фигур высечены на ней около четырех тысяч лет назад. Лоси и олени, утки и лебеди и большие ладьи с гребцами. Все это



34 *Наскальная живопись бушменов*

очень ясно обозначено. Но кроме того — какие-то круги не то с отростками, не то на длинных шестах... Мы не знаем, что они изображают. Культ ли это солнца? Или луны? Но все, вместе взятое, очевидно, магическая мистерия, призванная дать человеку победу над зверями, т. е. опять-таки торжество над природой.

Великолепны недавно обнаруженные под мхом декоративные вереницы оленей, изображенных с подлинно реалистической силой на скалах при впадении реки Выга в Белое море в урочище Залавруга, равно как и фигуры лосей на утесах Лены и Ангары[1].

Очень богат в Эрмитаже отдел памятников первобытной культуры.

Сотрудники его ратуют за то, чтобы при грандиозных новостройках нашей эпохи, когда переворачивают целые пласты земли, возможно больше кубометров культурного слоя было так или иначе прощупано, «простерилизовано» археологами. И труд этот приносит замечательные плоды. О каждом черепке (а черепки — азбука археологии), обнаруженном в земле, следует сообщать в соответствующие инстанции. И вот, например, результат — выставленный в музее полный набор литейного производства конца II тысячелетия до н. э., найденный в районе Волгограда при строительстве ГЭС в погребении мастера-литейщика. А сколько ценнейших находок приносит строительство метрополитена! Но люди жили не только на территории нынешних поселений, а потому, как говорят археологи, «археологических памятников нет только там, где их не ищут».

---

[1] «Еще двадцать пять тысячелетий тому назад, — пишет академик А. П. Окладников,— на берегах Ангары жили охотники на мамонтов и носорогов, создавшие свою замечательную культуру, во многом близкую той, которая существовала у их современников в приледниковой зоне Европы, но вместе с тем и во многом оригинальную. Это были не только первые художники Сибири, искусные мастера художественной резьбы и скульптуры из бивня мамонта. Они уже вели счет лунным фазам.

Реалистические традиции древних охотников нашли продолжение в творчестве их потомков, людей новокаменного века, которые покрывали целые скалы на берегах Лены и Ангары образами лосей. Лоси изображались настолько точно и жизненно, что и сейчас кажутся нам одухотворенными, полными чувственной силы.

На Амуре в то время обитали оседлые рыболовы. Они жили уже не в легких шатрах — чумах, а в прочных полуподземных домах целыми деревнями. Около их поселков и в древних жилищах уцелели образцы древнего искусства, оригинального и неповторимого, как и все остальное в жизни этих племен. На огромных валунах у старого нанайского села Сакачи-Аляни до сих пор видны загадочные личины — лики неведомых существ, нередко окруженные ореолом или украшенные фантастическими головными уборами. Там же на шершавых глыбах дикого камня выбиты змеи, птицы, звери, стилизованные таким же причудливым и странным образом... В обрывистом берегу Амура около устья реки Хунгари в остатках поселения каменного века, существовавшего более пяти тысяч лет назад, вместе с каменными топорами и наконечниками стрел из кремня был обнаружен удивительный сосуд. По его ярко-малиновому лощеному фону, блестящему, как на краснолаковых вазах древней Греции, рукой неведомого мастера были выполнены скульптурные личины, почти такие же, как на валунах Сакачи-Аляна. Эта находка показала, что на берегах Амура пять тысячелетий назад жили мастера высокого искусства, люди, создавшие очаг художественной культуры, которая не уступает никакой другой известной нам соседней или далекой культуре того времени».

Рисунки на скале, найденные близ дер. Басов Нос на Онежском озере. II тысячелетие до н. э. Ленинград. Государственный Эрмитаж

Изображения на скале в урочище Залавруга в Карелии

Скифия

Бронзовый век и железный век — новые величественные ступени в развитии человечества. Уже неудержима поступь его на путях прогресса. Металл совершенствует способы производства. Искусство приобретает новые формы. Множатся взмахи крыльев.

Каждый такой взмах, каждое совершенное творение искусства представляет для последующих поколений бесценное художественное наследие. Но нет возможности в этих кратких очерках даже бегло охарактеризовать все вариации прекрасного. Они бесчисленны, раз человеческий гений неисчерпаем. Поэтому мы останавливаемся лишь на некоторых его проявлениях в искусстве, выбирая особенно значительные, однако с сознанием, что многие другие, такого же внимания достойные, опускаются в нашем рассказе.

Энгельс писал:

«Недаром высятся грозные стены вокруг новых укрепленных городов: в их рвах зияет могила родового строя, а их башни достигают уже цивилизации»[1].

В долинах больших рек: Нила, Евфрата и Тигра, Инда, Хуанхэ — уже в IV—III тысячелетиях до н. э. возникли первые рабовладельческие государства. Их башни и стены стали памятниками нового искусства — архитектуры. И это искусство было призвано служить не только укреплению городов, но и их украшению, восхваляя богов, которым поклонялись правители и их подданные. Так возникновение первых же государств породило храмовое строительство — в масштабах, соответствующих мощи этих государств.

В Европе первыми зачатками архитектуры, первыми монументами культового характера были сооружения из громадных камней, называемые мегалитическими: четырехугольные постройки из плит (дольмены), вертикальные столбы, иногда покрытые рельефами (менгиры, к которым относятся «каменные бабы» нашего юга), и столбы, расставленные вокруг жертвенного камня (кромлехи). Это взмах крыльев еще неуверенный, неполноценный. В зодчестве тогдашняя Европа не дала ничего, что могло бы сравниться с памятниками Египта или Двуречья.

Однако уже на самом закате родового строя искусству первобытного общества суждено было явить миру новое свидетельство своей великой творческой силы.

...Скифия!

Расцвет скифского искусства относится к VII—VI вв. до н. э. В Скифии были тогда всего лишь зачатки государственности, зачатки рабовладельческого строя, не было изжито родовое начало, долго не было четкого классового деления и не было письменности. Так что и в железный век на степных

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., изд. 2, т. 21, стр. 164



Дольмен в Крюкюно. Бретань. Франция

просторах нашей страны, как, впрочем, чуть ли не во всей Европе, долго сохранялось первобытное общество. Не башни и не грозные стены, а могильные курганы вождей — типичные памятники ранней скифской культуры, соприкасавшейся с культурой мощных рабовладельческих государств, но, несмотря на заимствования, утвердившей свою неповторимую самобытность.

О скифах мы знаем прежде всего от Геродота, причем археологические исследования, давшие богатейший материал, в общем подтверждают сведения, сообщаемые древним греческим автором, прозванным «отцом истории».

Шедевры греческого искусства (мы скажем о них в дальнейшем), на которых изображены скифы Северного Причерноморья, дают нам яркое представление об их облике. Бородатые, в длинных кафтанах, в мягких кожаных сапогах и войлочных шапках. И Блок, вероятно, прав, рисуя в своих знаменитых стихах образ скифов: им было любо, «хватая под уздцы играющих коней ретивых, ломать коням тяжелые крестцы и усмирять рабынь строптивых».

Скифы-кочевники жили в кибитках. Конина и кобылье молоко были их главной пищей. Конь и бранные потехи определяли их быт. Почитали бога войны, символом которого был меч[1]. Обильно проливали кровь в постоянной борьбе за скот и за пастбища. Подвижная конница скифов была неуловима, и они осыпали тучами стрел противника. Во главе отдельных племен стояли вожди: то был строй, который Энгельс называет «военной демократией»[2]. Когда вождь умирал, умерщвляли его жен, оруженосцев, виночерпиев и боевых коней и хоронили их вместе с ним.

В своих набегах скифы доходили до Египта, разрушали крепости и города, победно отражали вражеские нашествия, и даже закаленное и хорошо организованное персидское войско терпело от них поражения.

Огромные табуны лошадей и стада рогатого скота были основным богатством скифов. Но скотоводство они сочетали с охотой. Зверь — опять-таки зверь — главный их соперник в мире. Зверь, часто чудовище, созданное их воображением, представлялся им выразителем таинственных и могучих сил.

На какие же земли распространялась скифская культура? Можно сказать так: это культура огромного мира, преимущественно кочевых и полукочевых племен, живших в I тысячелетии до н. э. в Северном Причерноморье, на Кубани, на Алтае и в Южной Сибири, т. е. на территории, простирающейся от Дуная до Великой Китайской стены. Культура, на Юге и Юго-Западе соприкасавшаяся с эллинской и с культурой Передней Азии, на Западе — с культурой кельтских племен, а на Востоке — с культурой Средней Азии и Китая.

Люди этой культуры жили напряженной жизнью, где беспощадные враждебные силы вторгались в человеческую судьбу и где человек должен был постоянно нападать и побеждать, чтобы самому не быть побежденным. Эта жизнь была яркой и насыщенной, и таким же было рожденное этой жизнью искусство.

В каком же роде искусства преуспели эти кочевники-скотоводы, эти воины, вероятно никогда не расстававшиеся с оружием? Идеал красоты, быть может не вполне осознанный, сочетался у них со стремлением создавать такие предметы, которые всем, что они символически выражали, обладали бы

---

[1] «Ежегодно, — по словам Геродота, — привозят полтораста возов хвороста, потому что от непогоды сооружение постоянно оседает. На каждом из таких курганов водружен старинный железный меч, который и служит кумиром бога войны». Этому богу скифы приносили в жертву каждого сотого пленного.

[2] «Военачальник, совет, народное собрание, — пишет Энгельс, — образуют органы родового общества, развивающегося в военную демократию. Военную потому, что война и организация для войны становятся теперь регулярными функциями народной жизни» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., изд. 2, т. 21, стр. 164).

Аллея менгиров в Карнаке. Бретань. Франция

Золотая бляха из Сибири. IV—III вв. до н. э. Ленинград. Государственный Эрмитаж



некоей магической властью над таинственными силами природы. Сам образ жизни кочевников не располагал их к запечатлению этих символов в монументальной живописи или скульптуре. Они постоянно передвигались; следовательно, произведения искусства могли только служить украшением их оружия и снаряжения. Значит, всего лишь прикладное искусство? Мы увидим, что разграничить изобразительное искусство и прикладное не так-то просто. Все дело в значительности внутреннего содержания художественного произведения.

По качеству и по богатству Эрмитаж обладает единственным в мире собранием скифских древностей (свыше сорока тысяч предметов, среди которых произведения искусства мирового значения).

Вот перед нами один из прославленнейших шедевров этого собрания — золотая фигура оленя из кургана у станицы Костромской (Прикубанье, VI в. до н. э.). Это рельефная пластина, найденная прикрепленной на круглом железном щите в погребении вождя.

Образ оленя был связан для скифов с представлением о солнце, о свете. Вся фигура оленя подчинена художником какому-то особенному, напряженному ритму. В ней нет ничего случайного, лишнего; трудно представить себе более законченную, продуманную композицию. Ну хотя бы гармоническое сочетание чудесной в своем мягком изгибе шеи оленя с тонкой его мордой, над которой величественно возвышаются завитки откинутых назад огромных рогов, каких нет в природе и которые торжественно стелются вдоль всей его спины! Зверь лежит, настороженно прислушиваясь к малейшему шороху, но в нем такой порыв, такое стремление вперед, только вперед, что кажется, будто его подняло с земли и он не лежит, а летит как стрела, рассекая воздух. Все в этой фигуре условно и в то же время предельно правдиво, значит, реалистично. Мы даже не замечаем, что у оленя не четыре ноги, а две, так плотно поджатые друг к другу, что создают впечатление всех четырех.

Так что же это — прикладное искусство? Как будто бы да, раз золотой олень по своему назначению да, очевидно, и по мысли художника всего лишь украшение боевого щита, при этом сравнительно небольшое: 35,1×22,5 *см.* Но вот тут-то, как мы уже говорили, фотографический снимок, сравнение репродукций могут помочь нам распознать сущность художественного произведения. Сопоставьте снимок этого небольшого золотого украшения со снимком (того же формата) мраморного изваяния в несколько метров вышиной: декоративная фигурка оленя может оказаться более величественной, монументальной.

Или золотая бляха в знаменитой сибирской коллекции Петра I, составленной из находок в Южной Сибири. Это всего лишь поясная бляха размером в 12,5×8 *см.* Поместите ее

репродукцию в альбом рядом с репродукцией самого гигантского барельефа: крохотная бляха тоже представится вам гигантским барельефом. Ибо подлинно грандиозен ритм композиции в этом, как будто бы чисто декоративном творении искусства, типичном для так называемого «звериного стиля» ранних кочевников наших степей и Сибири.

Крылатый тигр с рогами антилопы терзает коня, склоненного перед ним в смертной муке. Да, в глазу коня страшная пустота смерти, а в глазу тигра кровожадная ярость, как бы выражающая безудержную и беспощадную волю злой стихии, с наслаждением губящей жизнь. Спаяв вместе эти фигуры — одну реальную и другую сотворенную его воображением, художник создал из них единое неразрывное целое. Никогда никому не оторвать от коня этого тигра, впившегося в его шею зубами, крепко обнимая ее своими лапами! И подчинив это целое единому ритму, введя его в свой некий определенный порядок, художник как бы совершил магическое действие, включающее природу в созданную им для нее форму.

Или еще изображение свернувшегося хищника из кургана близ Симферополя. Тело хищника превращается в круг, замкнутый навечно.

И будь то реальный зверь — волк, лось, кабан — или чудовище — крылатый тигр, а то и птица со звериными ушами, художник замыкает их, как в круг, в свою композицию, слов-



Пантера из кургана близ станицы Келермесской

но торжествуя тем самым над неведомыми силами природы, которых олицетворяют здесь в своей ярости эти звери и эти чудовища.

Поразительная острота и напряженность изображений, введенных в железные рамки столь же острого и напряжен-

ного стиля,— вот в чем величие этого замечательного искусства.

В художественном творчестве скифов, как и в искусстве неолита, равновесие между реализмом и стилизацией иногда нарушается в пользу стилизации, особенно в произведениях позднего периода.

Сравним два замечательных образца скифского искусства, хранящиеся в Эрмитаже.

Перед нами золотая пантера из кургана близ станицы Келермесской[1].

Как и ее современник, олень из Костромского кургана, эта пантера служила украшением щиту. Фигура зверя стилизована, причем условность доходит до того, что хвост и лапы сами украшены фигурами свернувшихся хищников. И, однако, выразительность звериного образа такова, что эту бляху следует признать произведением не только декоративного, но и изобразительного искусства.

А вот бронзовый конский налобник из кургана близ Майкопа.

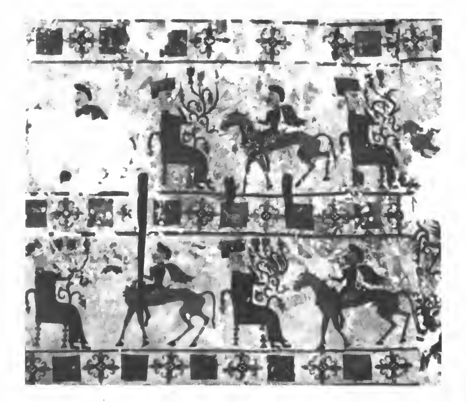
Это чудесное украшение уздечки, напоминающее кружевной узор, очень ритмичный и стройный. Нужно очень внимательно рассмотреть налобник, чтобы распознать в нем оленьи морды, абсолютно подчиненные узору, в котором они, так сказать, растворяются без остатка. Тут, конечно, уже не изобразительное искусство...



Бронзовый конский налобник из кургана близ Майкопа. Ленинград. Государственный Эрмитаж

[1] Корни скифского «звериного стиля», полностью выявившегося в своем развитии, уходят как в творчество неведомых древних племен, обитавших здесь в предыдущую эпоху, так и в искусство Передней Азии, особенно — Ирана.

Отсюда и изображения некоторых животных, не водившихся в историческое время на «собственно скифской» территории.



Войлочный ковер с цветными аппликациями. Пазырыкский курган на Алтае. V—IV вв. до н. э. Ленинград. Государственный Эрмитаж

Однако и понятие декоративности не исчерпывает содержания такого художественного произведения. Не чудится ли в нем стремление преодолеть форму, конкретный образ в некоей постоянной текучести, бескрайности, подобно тому как сам скиф-кочевник был захвачен степным простором, в котором он не находил естественной точки опоры? Не форму, а вечное движение — вот, быть может, что выражает это искусство.

Равновесие между реализмом и стилизацией опять-таки нарушается в поздний железный век на европейских территориях, населенных кельтскими племенами, соприкасавшимися со скифами. Гальштатская культура, художественные изделия которой отличаются строгой прямолинейностью орнамента, сменяется в середине I тысячелетия до н. э. Латенской (Гальштат — город в Австрии, Латен — отмель Невшательского озера в Швейцарии). В изделиях Латенской культуры, особенно декоративных, часто напоминающих





Войлочный ковер. Деталь
Олень. Пазырыкский курган на Алтае. Ленинград. Государственный Эрмитаж

скифские, формы людей, зверей и растений растворяются в спиральном кружевном узоре, исполненном буйного динамизма.

Пазырыкский мир, о котором мы уже упоминали, являет нам один из ликов этого «звериного стиля», особенно острый и в то же время декоративно-утонченный и изящный.

Раскопки огромных курганов Восточного Алтая в урочище Пазырык на высоте 1600 метров над уровнем моря были произведены уже в советское время нашими известными археологами С. И. Руденко и П. М. Грязновым. Эрмитажная экспозиция включает самые древние из дошедших до нас ковров, древнейшие художественные изделия из дерева и войлока.

В чем секрет этих находок? Почему именно раскопки алтайских курганов (Пазырыкских, равно как и Туэктинских и Башадарских) дали такой замечательный материал? Исключительно благодаря вечной мерзлоте: глубокие могилы были заполнены чистым льдом, сохранившим ткани, войлок



Узда. Пазырыкский курган на Алтае. Ленинград. Государственный Эрмитаж



Голова оленя в клюве грифона. Пазырыкский курган на Алтае. Ленинград. Государственный Эрмитаж

Лебеди. Пазырыкский курган на Алтае. Ленинград. Государственный Эрмитаж

Тигр терзает лося. Аппликация Пазырыкский курган на Алтае. Ленинград. Государственный Эрмитаж





и дерево, от которых в других условиях почти ничего не остается в земле. Труд археологов был тут совершенно необычным, ибо не лопата, а ведро горячей воды было их главным орудием среди льда.

Кроме уже отмеченной нами колесницы, мы видим в Эрмитаже огромный сруб, в котором был похоронен вождь, его высохший, почерневший труп и трупы его боевых коней прекрасной породы, напоминающей нынешнюю ахалтекинскую.

Войлочное полотнище шатра, тоже обнаруженного в одном из курганов, покрывает стену музея от пола до потолка, производя впечатление огромной росписи. Но это цветные аппликации. Гордые всадники перед сидящими загадочными богинями. Мы чувствуем, что здесь запечатлен величественный эпос[1].

Но, пожалуй, еще изумительнее мелкие предметы. Крохотный деревянный олень с вырезанными из толстой кожи рогами, которые больше его самого. В своей исключительной мощи они составляют гармонический ажурный узор. Скажем снова: какая монументальность в этой фигурке в двенадцать сантиметров, какое глубокое чувство пропорций, какое доведенное до совершенства соотношение отдельных частей, составляющих единое целое! А какая горделивая отвага в фантастических масках — головах оленя или грифона, которыми украшали коня, как бы превращая его в некоего таинственного и смелого бога! Какая разящая выразительность в деревянных, кожаных и войлочных украшениях, чепраках, сбруйных и поясных бляхах, аппликациях со вставками литого золота, меха, крашеного конского волоса, изображающих голову оленя в клюве грифона, рогатого волка, фантастического петуха, горного козла, крылатого тигра или еще тигра, терзающего лося в стремительно неудержимом, страшном для жертвы порыве! По своей остроте и драматизму, по силе и совершенству композиции эта черная кожаная аппликация на седле — подлинно вершина искусства. А сколько изящества, сколько неги в войлочных лебедях, служивших украшением шатру!

Не подлежит сомнению: декоративный эффект этих изделий — одно из самых замечательных достижений всего мирового декоративного искусства. Но едва ли не большинство творений алтайских мастеров одновременно и шедевры изобразительного искусства, ибо эти перерожденные рисовальщики и ваятели, подчиняя образ зверя общей декоративной идее, в то же время сообщали ему наивысшую выразительность и самодовлеющее значение.

[1] Согласно последним изысканиям, на этом знаменитом ковре изображена несколько раз сцена передачи власти юному скифскому вождю богиней царского очага. На кайме ковра — четырехконечная розетка, символизирующая четыре стороны света.

Единый стиль. Не просто «звериный стиль», а «алтайский звериный стиль». Вы узнаете его сразу, в любом предмете и даже в поразительной по мастерству татуировке на коже мужчины, изображающей все тех же реальных и фантастических зверей, нанесенной методом накалывания с втиранием сажи.

Достаточно посетить в Эрмитаже залы, посвященные древнему искусству Алтая, чтобы унести с собой неповторимое ви́дение мира, пусть жестокое и подчас жутко фантастическое, но выраженное в подлинно прекрасных образах.

Суровая природа Алтая сохранила эту красоту; люди нашей страны, нашей эпохи раскрыли ее, обогатив культурное достоинство всего человечества.


Египет

Спасенные храмы

Невиданные дела творились в последнее десятилетие в долине Нила.

Каменные громады бережно подымались с земли и перевозились на новое место; сооружения, высеченные в скале, столь же бережно расчленялись и восстанавливались затем в прежнем виде; гигантские изваяния, воздвигнутые несколько тысяч лет назад, куда-то двигались по пескам...

Установленные некогда здесь лишь человеческими руками, эти грандиозные памятники перемещались теперь при помощи самой мощной современной техники.

С какой целью?

«Воды Нила грозят поглотить замечательные памятники — одни из самых чудесных на земле... Эти памятники принадлежат не только тем странам, где они сегодня сохраняются. Весь мир имеет право на эти вечные сокровища. Вот почему, преисполненный верой, я обращаюсь к правительствам, учреждениям и частным организациям, к каждому человеку доброй воли с призывом внести свой вклад в дело решения задачи, не имеющей прецедента в истории».

С таким призывом обратилась в 1960 г. международная Организация Объединенных Наций по вопросам просвещения, науки и культуры (ЮНЕСКО).

И призыв этот не остался гласом вопиющего в пустыне.

Уже четыре года спустя та же организация отмечала:

«Впервые в истории международная солидарность столь широких масштабов проявляется в области культуры, впервые в такое начинание вовлекаются целые страны. И также впервые эта солидарность следует принципу, согласно которому религиозные, исторические, художественные памятники, выражающие самые сокровенные убеждения и высочайшие устремления человечества, являются общей принадлежностью всего человеческого рода, частью его общего наследия — независимо от того, где они возникли и где находятся сейчас».

Угроза памятникам искусства со стороны нильских вод не была случайной. Сооружение высотной Асуанской плотины, для которого Советское государство предоставило Объединенной Арабской Республике материальную и техническую помощь,— дело огромной важности для всего населения долины Нила.

Эта плотина обеспечивает обводнение около 800 000 гектаров земли и увеличивает на 25 процентов обрабатываемую площадь. Но вот там, где создавалось искусственное море протяженностью около 500 километров, находились прославленные памятники искусства, а земля, несомненно, хранила художественные сокровища, еще не обнаруженные, которые под водой обнаружить бы уже не удалось.



Надо было помочь в спасении этих памятников, в срочной организации раскопок до затопления нубийских земель, богатых памятниками. И помощь была оказана странами всех континентов. Существенный вклад внесли в это дело и советские археологи. Впервые целая область подверглась археологическому исследованию с такой тщательностью и в таких масштабах. Успех был исключителен: множество памятников искусства было извлечено из-под песков, где они пролежали несколько тысячелетий.

А как было осуществлено спасение знаменитых памятников древнеегипетского зодчества — храмов Абу-Симбела (XIII в. до н. э.)? Переместить оба храма целиком не представлялось возможным. Было решено рассечь их вместе с колоссальными изваяниями на блоки весом до тридцати тонн каждый, перевезти эти блоки на площадку, расположенную неподалеку на высоком, незатопленном участке, и там собрать вновь. Общий вес обоих храмов достигал пятнадцати тысяч тонн. Всю операцию надлежало осуществить в три этапа: во-первых, срыть холм над скалой, в которой были высечены храмы; во-вторых, рассечь каждый памятник и перевезти блоки с максимальной предосторожностью, чтобы не повредить их; в-третьих, восстановить храмы, сохранив их ориентацию и создав им пейзажный фон, гармонирующий с их архитектурным замыслом.

Последнее весьма важно при установлении на новом месте памятников зодчества. Так, в столице Судана — Хартуме ныне создан музей с парком и водоемом, чтобы перенесенные туда с берегов Нила храмы Семны и Бухена по-прежнему возвышались над водой. А вокруг водоема размещены фрагменты других храмов Нубии и каменные плиты с древними надписями и рисунками.

Храм в Амаде, построенный свыше трех тысяч лет назад, перенесен на новое место (примерно в трех километрах от прежнего) и одновременно поднят на высоту 65 метров. Семь залов храма украшены росписями замечательной красоты, там же находятся многочисленные надписи. Чтобы не повредить их, здание решили не разбирать, а передвинуть целиком по трем колеям рельсовых путей. Но предварительно храм весом в 800 тонн был «упакован» в бетонный ящик.

Да, все это беспримерно и знаменательно. Огромные денежные средства, огромные усилия и замечательная изобретательность потрачены на сохранение памятников великого искусства прошлого, на увековечение неповторимого взмаха крыльев, каким явилось для человечества художественное творчество древнего Египта. Сколько бесценных памятников искусства погибло в прошлом из-за непонимания горестной непоправимости их утраты! Спасение памятников Нубии — новое убедительное свидетельство, насколько прогрессивное человечество ценит наследие былых культур, понимая его значение для всего мира.

Голова быка в пещере Ласко

Побороть смерть!

Среди рабовладельческих государств, возникших в долинах больших рек после распада родового строя, Египет первый достиг подлинного могущества, стал великой державой, главенствующей над окружающим миром, первой империей, претендующей на мировую гегемонию,— пусть и в масштабе всего лишь той ничтожной части земли, которая была известна древним египтянам.

Крепко спаянное, прочно организованное государство, в котором народ был полностью подчинен правящему классу. Сознание силы, желание ее сохранить и приумножить определили все мировоззрение правящего класса и легли в основу религии египтян.

Юная египетская великодержавность и страх, который она внушала соседям, юная египетская государственность и страх, который верховной власти надлежало внушать самому египетскому народу, требовали раз и навсегда установленных представлений и верований.

Незыблемость и непостижимость — вот основные принципы, служившие опорой верховной власти в Египте; принципы, с самого возникновения единой египетской державы определившие обожествление ее полновластных правителей — фараонов. Ибо царь почитался сыном бога во плоти, а служители религии учили: «Бойся согрешить против бога и не спрашивай о его образе».

Во славу царей, во славу идей незыблемых и непостижимых, на которых они основывали свое деспотическое правление, создавалось и египетское искусство. Опять-таки оно мыслилось не как источник эстетического наслаждения, а как утверждение в поражающих воображение формах и образах самих этих идей и той власти, которой был наделен фараон — «бог благой», согласно его официальному титулу.

Но этого мало. Власть фараона над народом Египта, превосходство египетского государства над соседними племенами и царствами утверждались все крепче. Но как же сочетать это с самым страшным, что ожидает человека, — со смертью? Такое невиданное могущество — такая власть, и вдруг все это уничтожается смертью... Не может этого быть и не будет!

Ни в одной другой цивилизации этот протест против смерти не нашел столь яркого, конкретного и законченного выражения, как в Египте.

Дерзкий и упрямый протест, вдохновляющий Египет в течение нескольких тысячелетий.

Раз удалось создать на земле такую, все себе подчинившую мощь, неужели нельзя ее увековечить, т. е. продолжить за порогом смерти? Ведь природа обновляется ежегодно, ведь Нил,— а Египет, как писал Геродот, это «дар Нила»,—

разливаясь, обогащает своим илом окрестные земли, рождает на них жизнь и благоденствие, а когда уходит обратно, наступает засуха: но и это не смерть, ибо затем — и так каждый год — Нил разливается снова!

И вот рождается вероучение, согласно которому умершего ждет воскресение. Могила для него лишь временное жилище. Но чтобы обеспечить умершему новую, уже вечную жизнь, нужно сохранить его тело и снабдить в могиле всем, что ему было необходимо при жизни, дабы дух мог вернуться в тело подобно тому, как Нил возвращается ежегодно на орошаемую им землю. Значит, надо бальзамировать тело, превратить его в мумию.

А на случай, если мумификация окажется несовершенной, надо создать подобие тела умершего — его статую. И потому в древнем Египте ваятель назывался «санх», что значит «творящий жизнь». Воссоздавая образ умершего, он как бы воссоздавал самую жизнь.

Так, опять и опять творчество, которое мы теперь называем искусством, творчество, преображающее видимый мир, обретало в представлении людей великую магическую силу.

Страстное желание остановить, побороть смерть, которая представлялась египтянам «ненормальностью», нарушением естественного течения жизни, страстная надежда на то, что смерть поборима, породили заупокойный культ, наложивший свою печать чуть ли не на все искусства древнего Египта.

И хотя смерть признавалась одинаково «ненормальной» для всех, средства борьбы с ней, т. е. надежные погребения, недоступные склепы, снабженные в изобилии «всем необходимым» для покойника, были привилегией только богатых, только власть имущих. А более всего, тратя на это несметные сокровища и принуждая к непосильному труду своих подданных, заботился о прочности, величии и роскоши своей будущей усыпальницы сам верховный правитель Египта — обожествляемый фараон. Так что заупокойный культ неразрывно переплетался с обожествлением царя.

Это переплетение и определяло задачи древнеегипетского искусства. Найдя их решение, оно уже сравнительно мало видоизменялось, оставаясь на протяжении тысячелетий столь же незыблемым и непостижимым, как и выражаемые им идеи.

Уже великий греческий философ Платон замечал, что египетский художник не имел права вносить в свое творчество что-либо противное религии.

Застойный характер древнеегипетского рабовладельческого общества определил в общем единообразие египетского искусства. Однако и в этом единообразии египетские художники умели проявить свою индивидуальность, свое свежее творческое дыхание.

В целом как бы застывшее, но непревзойденное по своей мощи, по выразительности и законченности своего новоявленного и неповторимого стиля, подавляющее нас своей грандиозностью, вечно загадочное и вечно покоряющее нас своей величавой красотой египетское искусство очаровывает нас в то же время своим одухотворенным изяществом, особенно привлекательным в том гигантском взмахе крыльев, которым оно прогремело над миром.

В древнеегипетском тексте читаем:

«Существует нечто, перед чем отступают и безразличие созвездий, и вечный шепот волн,— деяния человека, отнимающего у смерти ее добычу».

Заупокойный культ в древнем Египте не был культом смерти, а как бы отрицанием торжества смерти, желанием продлить жизнь, сделать так, чтобы смерть — явление ненормальное и временное — не нарушала бы красоты жизни.

Смерть ужасна, когда покойника не ждет достойное погребение, позволяющее душе вновь соединиться с телом, ужасна за пределами Египта, где прах «заворачивают в баранью шкуру и зарывают за простой оградой».

Золотой олень из станицы Костромской. Украшение щита. VI в. до н. э. Ленинград. Государственный Эрмитаж



В «Истории Синухета», литературном памятнике, созданном примерно за две тысячи лет до нашей эры, фараон такими посулами увещевает вельможу, бежавшего в другую страну, возвратиться к себе в Египет: «Должен ты думать о дне погребения и о последнем пути к вечному блаженству. Здесь уготована тебе ночь с маслами благовонными. Здесь ждут тебя погребальные пелены, сотканные руками богини Таит. Изготовят тебе саркофаг из золота, а изголовье из чистого лазурита. Свод небесный (балдахин или внутренняя крышка саркофага с изображением богини неба.— *Л. Л.*) раскинется над тобой, когда положат тебя в саркофаг и быки повлекут тебя. Музыканты пойдут впереди тебя и у входа в гробницу твою исполнят погребальную пляску... Огласят для тебя список жертвоприношений. Заколют для тебя жертвы у погребальной стелы твоей. Поставят гробницу твою среди пирамид детей фараона, и колонны ее воздвигнут из белого камня».

Нет, искусство заупокойного культа не было мрачным искусством.

Особым ритуалом, входившим в погребальную церемонию, умершего уподобляли самому Осирису, сыну неба и земли, убитому своим братом и воскресенному своим сыном, чтобы

Изображение свернувшегося хищника из кургана близ Симферополя. Ленинград. Государственный Эрмитаж



стать богом плодородия, вечно умирающей и вечно воскресающей природы.

И все в усыпальнице, в ее архитектуре, в ее росписях и изваяниях, во всех предметах роскоши, которыми ее наполняли для «ублажения» умершего, должно было выражать красоту жизни, величаво-покойную красоту, как ее идеально рисовало себе воображение древнего египтянина.

То была красота солнца на вечно голубом небе, величественная красота огромной реки, дающей прохладу и изобилие плодов земных, красота яркой зелени пальмовых рощ среди грандиозного пейзажа безбрежных желтых песков. Ровные дали — и краски природы, полнозвучные под ослепительным светом, без дымки, без полутонов... Эту красоту взлелеял в своем сердце житель Египта и пожелал наслаждаться ею вечно, поборов смерть.

* *
*

Иссохшие мумии египетских царей и вельмож выставлены сейчас во многих музеях. Они беспомощно лежат перед нами, как бы олицетворяя собой тщетность упований на Осириса и на магическую силу вдохновенного созидания образов, воплощающих жизнь. Но так ли уж полно их поражение, их небытие?

Великое египетское искусство, воссоздавшее в усыпальницах красоту жизни, живо и по сей день. Осирис был мифом, но египетское искусство не миф, и «река времен», о которой так торжественно сказано в знаменитых стихах Державина, бессильна перед властью незыблемой красоты древних сфинксов и пирамид[1].

Глядя на эти грандиозные усыпальницы, когда в «пропасть забвенья» давно уже канула память о самих фараонах, об их мощи и об их делах, мы невольно повторяем крылатое выражение: «Все на земле боится времени, но время боится пирамид!»

Рождение стиля

Древний Египет! Узкая долина Нила среди безводных пустынь и голых скал. Но благодаря разливам Нила земля эта — одна из плодороднейших в мире. Надо только уметь задерживать воды и совершенствовать земледелие. А это требует общих усилий, общей организованности, которые находят свое увенчание в крепко сплоченном египетском государстве.

---

[1] Древнеегипетское искусство представлено во всех крупнейших музеях мира. Самым богатым собранием обладает знаменитый Каирский музей. В Советском Союзе прекрасные собрания египетских памятников имеются в московском Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и в Эрмитаже.

Историю древнего Египта принято подразделять на следующие периоды:

Додинастический (IV тысячелетие до н. э.).

Древнее царство (3200—2400 гг. до н. э.).

Среднее царство (XXI в.— начало XIX в. до н. э.).

Новое царство (XVI—XII вв. до н. э.).

Позднее время (XI в.—332 г. до н. э.).

В Каирском музее хранится великолепная шиферная плита (конца IV тысячелетия до н. э.), знаменующая переход от додинастического периода к Древнему царству. Это знаменитая заупокойная плита фараона Нармера, памятник огромного значения в истории искусства, признанный ключевым для понимания всего последующего художественного творчества древнего Египта.

Вспомните искусство доисторических времен, наскальную живопись последних тысячелетий неолита. Массовые сцены, стремление охватить как бы весь мир в его вечном движении и разнообразии, свежесть, непосредственность восприятия — вот чем чудесен взмах крыльев этого юного искусства. Но организующее начало еще робко проявляется в нем, не определяет задачи художника — каждую роспись можно было бы сузить или расширить, не нарушая основного впечатления.

Плита фараона Нармера. Конец IV тысячелетия до н. э. Каир. Музей



Изображенные фигуры уже не одиноки, как в эпоху палеолита, и воспринимаются они в своей совокупности, но эта совокупность случайная, неустойчивая; у них нет точки опоры, и кажется, будто они всего лишь красивыми пятнами и штрихами прихотливо разбросаны по плоскости. Это мир яркий, прекрасный, но еще не упорядоченный.

Плита фараона Нармера показывает нам совсем иной мир.

Земледелие налажено рациональным использованием площади, подлежащей обработке. Человек по-новому охватывает взором пространство, все упорнее и последовательнее стремится внести в него свой разумный порядок. Отсюда в искусстве — сугубо рациональное, согласное с геометрией распределение плоскости, над которой работает художник, ее целесообразное, строго логическое заполнение.

В эту эпоху стихийная межплеменная борьба сменяется систематической и упрямой борьбой за главенство. Все области Египта должны объединиться, чтобы образовалось подлинно могучее централизованное государство. Надо установить твердую власть, надо, чтобы рабовладельческий строй, обеспечивающий хозяйственный прогресс, все решительнее определял структуру государства, всю жизнь египетского народа. И надо надежно защитить границы этого государства и единство народа. А ведь башни, рвы и грозные стены, о которых говорил Энгельс, знаменуют новую эру, с которой начинается историческое бытие человечества.

И вот перед нами произведение искусства, свидетельствующее о переходе в эту новую эру.

Какова была цель художника, создавшего этот рельеф? Рассказать о величии фараона Нармера, победой над северянами завершившего объединение Верхнего и Нижнего Египта. И он рассказывает об этом в образах, как пишут реляции, из строки в строку, располагая сцены одна над другой.

Фараон, увенчанный короной, невозмутимо раздробляет булавой голову вождю северян. Этот поверженный вождь, покорно принимающий смерть, совсем мал по сравнению с фараоном, что подчеркивает еще более могущество владыки Египта. Но и этого недостаточно: ближайшие вельможи царя изображены втрое и вчетверо меньше его. Наверху сокол, олицетворяющий божество, протягивает царю веревку, привязанную к голове вражеского вождя. На другой стороне плиты Нармер торжественно шествует к месту, где лежат связанные и обезглавленные враги. Внизу он же, в виде быка, ломает рогами стену и топчет еще одного, а быть может, все того же вражеского вождя. Посередине два гепарда переплетаются гигантски удлиненными шеями, образуя круг, на котором держится вся композиция.

Все заполнено, все рассказано убедительно, с повторами, чтобы крепче входило в сознание содержание рассказа, все стройно, все величаво, и все читается как строка. Стиль найден.

Первобытного художника пленяла вера в магическую силу изображения: чтобы восторжествовать над зверем, надо запечатлеть его полностью (например, с ясно обозначенной парой рогов, даже если морда показана в профиль).

Заупокойный культ внушил египетскому художнику представление, что душа умершего может вселиться обратно в тело, если оно сохранится, либо будет воспроизведено полностью. В круглой скульптуре[1] это выходило само собой. Но как быть в рельефе, т. е. в скульптурном изображении на плоскости? И вот египетский художник уверенно вводит в канон прием, часто встречавшийся в первобытном искусстве. Он показывает не так, как видит с известной точки зрения фигуру, а то, что знает о ней, стремясь выявить при этом самое разительное (например, глаз и бровь целиком при профильном изображении лица). Его задача — добиться наибольшей внушительности и полноты образа в согласии с общей направленностью композиции на плоскости. А направленность эта определяется повествовательной лентой чередующихся изображений. Чтобы не нарушать этой направленности, лица главных персонажей, равно как и их ноги, показаны в профиль, а чтобы дать цельный образ, верхняя часть туловища развернута в фас с полным выявлением обоих плеч, рук и груди.

Итак, все приведено в определенный порядок, наиболее соответствующий той задаче, которую поставил себе художник. Фигуры крепко стоят на ногах, упираясь о землю всей ступней: их не двинешь с места и даже не пошатнешь. Художник не знает законов перспективы и, очевидно, ими не интересуется: величина фигур зависит не от их расположения в пространстве, которое сведено к плоскости, т. е. к двум измерениям, а от значимости каждой из них. Коренное отличие от искусства доисторических времен заключается в том, что каждая сцена одновременно и законченное целое, и составная часть общего замысла, общей композиции. Юная египетская иероглифическая письменность наложила свою печать на изобразительное искусство: каждый пояс рельефа или росписи — новая строка, увязывающаяся со следующей, чтобы составить как бы законченный текст, передаваемый образами.

Взглянем еще раз на плиту Нармера. Хотя на протяжении более трех тысячелетий египетское искусство и претерпит некоторые изменения, установленный в ней канон останется незыблемым, ибо незыблемыми, вечными мыслились и слава Египта, и великодержавное могущество его «богоравных» властителей.

Плита Нармера — рельеф. Но египетское искусство едино и в живописи, и в рельефе, и в круглой скульптуре, ибо все эти искусства развивались в древнем Египте как украшение, как дополнение того, что почиталось главным для ублажения богов, для обожествления фараона и для борьбы со смертью, т. е. — зодчества.

---

[1] Круглая скульптура — обозримая со всех сторон.

Над вечностью

За редкими исключениями, нам неведомы имена зодчих, строивших соборы и замки феодальной Европы, наши монастыри и княжеские терема и многие другие замечательные памятники, которым всего несколько столетий. А те, что случайно дошли до нас, всего лишь безличные имена, ибо мы ничего не знаем об этих зодчих: их чаще всего считали простыми ремесленниками, и никаким особым почетом они не пользовались в окружении светских и духовных властителей, которые им давали работу.

Зодчие древнего Египта находятся в лучшем положении. Имена многих из них высечены в камне на памятниках, ими созданных. Можно заключить, что само непостижимо величественное назначение этих памятников возвеличивало в глазах египтян и их творцов.

И они, эти творцы, сознавали свои заслуги и свою славу. Так, в надписи, высеченной в храме по приказу знаменитого зодчего Инени, жившего в XVI в. до н. э., мы читаем: «То, что мне было суждено сотворить, было велико... Я искал для потомков, это было мастерством моего сердца... Я буду хвалим за мое знание в грядущие годы теми, которые будут следовать тому, что я совершил».

Знаем мы и имя создателя пирамиды фараона Джосера, самой ранней из египетских пирамид, воздвигнутой около пяти тысяч лет назад. Его звали Имхотеп. Древние египтяне навсегда сохранили память о нем, почитая его не только как великого зодчего, но и как врача, астронома и мудреца.

Пирамида Джосера — ступенчатая, и возвышается она среди песков как «лестница к небу».

Еще в додинастический период над усыпальницами вождей стали возводить наклонные насыпи, укрепленные кирпичом или камнем. Арабское слово «мастаба», что значит — скамья, служит ныне для обозначения этих могильных построек.

Фараон Джосер пожелал, чтобы его усыпальница «скамья за скамьей» возвышалась к небу. Имхотеп был первым зодчим, взявшимся за такое сооружение, которое должно было выразить в камне превосходство царя над всей египетской племенной знатью. Эта пирамида высотой в 60 метров состоит как бы из нескольких уменьшающихся кверху мастаб. Впечатление невиданного дотоле величия было достигнуто.

Камень, которым так богат Египет, становится с этих времен основным материалом в постройках для богов и для мертвых и среди последних — в первую очередь для фараонов. Жилища же живых, даже дворцы вельмож, строятся обычно из кирпича.

Итак, каменные храмы и пирамиды. Египетский храм не представлял собой вполне законченного целого и без нарушения гармонии мог по желанию быть увеличен, точнее, продолжен пристройками. Глыбы камня — гранита, диорита и але-

Пирамида фараона Джосера. Начало III тысячелетия до н. э.



бастра — шли на его сооружение. В стройном чередовании колонн с капителями[1] в виде цветка лотоса или папируса храм ровно развертывался по горизонтали, как бы перекликавшейся с гладким пейзажем долины. И эта горизонталь без ясно обозначенного начала и конца создавала впечатление вечности, простирающейся над миром.

Но над ней, над этой горизонталью, все выше возвышались пирамиды — усыпальницы земных владык, возмечтавших сравниться с богами, утвердить себя в вечности, в бесконечности, во всем, что непостижимо для человеческого ума.

Уступчатая пирамида Джосера выражала первую такую попытку высокомерного торжества. Последующие пирамиды уже без задержки высятся к небу всей гладью своих неудержимо заостряющихся стен, которые единым порывом сходятся в верхней точке.

Самые знаменитые из них и самые значительные по размерам — это пирамиды в Гизэ трех фараонов IV по счету египетской царской династии, и среди них выше всех и величественней — пирамида фараона Хуфу, или Хеопса, как называли его греки. Во всем мировом искусстве нет, быть может, памятника зодчества, в котором великий замысел нашел бы более точное, более могущественное и в то же время более лаконичное воплощение. Трепет восхищения вызывали эти усыпальницы в форме гигантских кристаллов у древних египтян, и те же чувства испытываем мы сейчас перед ними. Титаническая мощь, грандиозная геометрическая абстракция, навечно воплощенная в камне. Дерзновенное утверждение торжества над непостижимостью смерти. Немеркнущее свидетельство величия человеческого гения, создавшего в коллективном труде сотен тысяч людей такие громады. Они воздвигались во славу царей, но в них нашла выражение могучая, хотя, быть может, и бессознательная творческая воля целого народа.

А теперь сообщим некоторые цифровые данные.

Высота пирамиды Хеопса, внутри которой свободно бы мог поместиться любой европейский собор, — около ста сорока семи метров, длина каждой ее наклонной стороны — около двухсот тридцати пяти метров, площадь, ею занимаемая, — около пятидесяти пяти тысяч квадратных метров. Сложена она из блоков известняка весом в две с половиной, а то и в три тонны; всего потребовалось на ее сооружение два миллиона триста тысяч таких блоков. Блоки эти так плотно пригнаны друг к другу, что между ними не просунешь и иголку.

Вся поверхность пирамиды была облицована прекрасно отполированными известняковыми плитами.

Строили саму пирамиду двадцать лет, а дорогу для доставки каменных глыб из каменоломен на берегах Нила — десять.

Прочность постройки изумительная. За сорок семь веков у нее всего лишь оказалась поврежденной верхушка. И долго еще,

[1] Капитель — завершение колонны.



Пирамида фараона Хуфу, или Хеопса. Первая половина III тысячелетия до н. э.

изумляя людей, будет она возвышаться над гладью сыпучих песков, над гладью вечности, как бы над человеческими страстями, порывами, над самой жизнью.

«Семь чудес света» — так в античном мире были названы семь знаменитейших в те времена памятников зодчества и ваяния. Одним из чудес были пирамиды Гизэ. Оправдывая приведенные нами слова арабского писателя, время безжалостно расправилось со всеми, всех разрушило без остатка — кроме этих пирамид...

Подлинно — «дома вечности»!

Кто не знает об этом: у подножия каменных гигантов Гизэ в 1798 г. произошло решительное сражение между французами и мамлюками. Французами командовал молодой генерал, возмечтавший затмить славу знаменитейших полководцев всех времен и народов. Величие этих гробниц поразило и его. «Солдаты! Сорок веков смотрят на вас с высоты этих пирамид», — сказал Бонапарт, обращаясь к своему войску, и слова его воодушевили солдат.





Большой сфинкс фараона Хефрена в Гизэ. Первая половина III тысячелетия до н. э.
Статуя фараона Хефрена. Первая половина III тысячелетия до н. э. Каир. Музей

Менее известно, что, по подсчету Наполеона, каменных блоков от трех пирамид Гизэ хватило бы, чтобы опоясать всю Францию стеной высотой в три метра и толщиной в тридцать сантиметров.

Как же строились эти пирамиды? Мускульная сила приволокла сюда каменные глыбы и по воле зодчего водрузила их в стройном порядке над просторами песков.

В свисте бичей надсмотрщиков, изнемогая в адском труде под палящим солнцем, самые обездоленные из подданных фараона надрывались под тяжестью камня, чтобы на своих костях возвысить царский монумент.

Во имя чего? — Скажем об этом снова.

Величайшие пирамиды, своими размерами значительно превышающие самые пышные храмы нашей эры, которые вмещают тысячи молящихся, были созданы для одного человека и даже не для него самого, а для его праха. Только для того, чтобы душе этого человека было удобнее воссоединиться с его

телом, была воздвигнута каждая такая громада, была выполнена титаническая работа, разорявшая казну, подрывавшая всю экономику государства и требовавшая бесчисленных жертв от всего населения. Там, в той же сказочной роскоши, как он некогда жил, должен был покоиться мертвый владыка, убранный в золото и увешенный драгоценностями.

Нас поражает отсутствие нравственного момента в таком проявлении заупокойного культа в эпоху Древнего царства. Жуткое неравенство после смерти, как бы продолжающее и утверждающее неравенство в жизни... Вельможи тоже строили себе роскошные усыпальницы, пусть и уступающие царским. Но тела бедняков, завернутые в циновки с текстом заупокойных молитв, записанном на дощечку, сваливались в кучу на окраинах кладбищ.

А между тем по вероучению египетских жрецов всякий человек, а не только фараон или вельможа, обладал вечной жизненной силой, именуемой «Ка», и всякому человеку обеспечивалось бессмертие, если прах его будет окружен полагающейся заботой. И, однако, народ должен был жертвовать всем, чтобы обеспечить эту заботу избранным.

Как же относился к этому народ? Очевидно, в массе своей он чтил фараона, как бога. Но вот гробницы царей и цариц в подлинных крепостях, которыми были пирамиды, с потайными ходами, замаскированными подземными коридорами и сложной системой всевозможных препятствий, постоянно подвергались разграблению. И так во всю историю Египта. Жрецы подчас сами извлекали царские мумии из пирамид, чтобы прятать их в еще более надежное место, скрытое от взора людей, но грабители и там находили их.

До нас дошел документ, хотя и относящийся к более позднему времени, но характерный для общей судьбы царских захоронений в древнем Египте. Речь идет в нем о суде над восемью грабителями, причем имена пяти из них, равно как и их социальное положение, указаны в документе: камнерез, ремесленник, крестьянин, водонос и раб-нубиец — все, значит, простые люди. После того как допрашивающие прошлись «двойными розгами по их рукам и ногам», они полностью признали свою вину. И вот что они показали:

«Мы проникли во все помещения... Мы нашли божественную мумию царя... На шее его было великое множество амулетов и украшений из золота. Голова его была покрыта золотой маской. Священная мумия была вся украшена золотом. Покровы ее были вышиты серебром и золотом изнутри и снаружи и украшены всевозможными драгоценными камнями. Мы сорвали золото, которое нашли на священной мумии этого бога, все его амулеты и украшения, висевшие у него на шее, а также покровы, в которых он покоился.

Мы нашли и жену фараона. И сорвали с нее также все... Мы унесли их утварь, которую нашли при них. Там были сосуды из золота, серебра и бронзы. Все золото, найденное на му-

миях этих двух богов, их амулеты, украшения и покровы мы поделили на восемь равных частей».

Эти люди обожествляли фараона и в то же время грабили его усыпальницу, оскверняли его останки. Массовое поклонение царю, как богу, при массовом же ограблении царских гробниц — одно из разительных противоречий в социальном укладе могущественнейшего рабовладельческого государства.

Перед заупокойным храмом при пирамиде фараона Хафра, или Хефрена, как называли его греки, высится над безмолвной пустыней гигантское существо с головой человека и телом льва.

Статуи Рахотепа и Нофрет. Первая половина III тысячелетия до н. э.
Каир. Музей



Это самый большой сфинкс: он высечен из цельной скалы. Голова его в тридцать раз больше человеческой, а длина тела — пятьдесят семь метров. Быть может, портрет самого Хефрена в львином обличии[1].

[1] Русский путешественник В. Андреевский, видевший этот сфинкс в 80-х годах прошлого века, очень ярко запечатлел его образ: «Засыпанный по грудь песком, изъеденный, курносый, искрошенный веками, обратившись лицом к реке и спиной к пустыне, похожий сзади на баснословный гриб, а спереди на какого-нибудь титана, низверженного с высот горнего неба, он сохранил еще, несмотря на все свои раны, выражение могучего спокойствия, поражающего вас до глубины души».

Статуя сидящего писца. Середина III тысячелетия до н. э. Париж. Лувр



Родоначальник бесчисленных сфинксов, величаво бесстрастных, с симметрично покоящимися на постаменте передними лапами, которые в последующие века торжественно выстроятся по аллеям, ведущим к храмам[1].

Говоря о египетском искусстве, да и вообще о Египте, мы часто употребляли слово «непостижимость». Как не применить это же слово и к образу сфинкса! Ибо в чуть насмешливом взгляде и на невозмутимом челе этого существа блуждает тайна, особенно волнующая в сочетании с могуществом, которым дышит весь образ.

Кого сторожат эти сфинксы, утверждая свою сверхчеловеческую мощь? Зачем они здесь, среди песков, у входов в храмы, властно возвышаясь головой в царском уборе над широкобедрым и длинным звериным телом? Или, подобно гигантским каменным массам пирамид, они возвышаются над самой вечностью? Когтями своими проводят черту, за которую не проникает забвение?

Большая статуя фараона Хефрена на троне выставлена в Каирском музее. Вот он — канон египетской монументальной портретной скульптуры. Незыблемость, олицетворяемая неподвижностью образа. Полное торжество закона фронтальности, при котором человеческая фигура строится лицом к зрителю, строго вертикально и симметрично. Абсолютно симметричная мощная призматическая фигура фараона всей спиной прислонена к каменному блоку. Это статуя не просто человека, а именно фараона, почитаемого, как бога. На лице опять-таки печать невозмутимости. И все же в этом обобщенном образе ясно проглядывает властная индивидуальность: глядя на это его изображение, мы как-то проникаем в душевный мир фараона Хефрена.

Как проникаем и в душевный мир столь же торжественно восседающих перед нами знатных супругов Рахотепа и Нофрет (известняк. Каирский музей). Условна поза, условна обычная раскраска (тело мужчины красно-коричневое, тело женщины желто-розовое, волосы черные, одежда белая). Но люди эти не только символы, не только монументы, их застывшая страстность захватывает нас: мы верим, что они жили.

И уже совсем человечна знаменитая статуя сидящего писца, чуть задумавшегося, с таким глубоким, выразительным взглядом (известняк. Глаза из горного хрусталя. Париж, Лувр).

Так уже художники Древнего царства умели согревать трепетом жизни строго, по канону высеченные или написанные образы. И образы эти были так характерны, так типичны для страны, их создавшей, что несколько тысячелетий спустя еги-

[1] Два таких сфинкса, доставленные с берегов Нила на берега Невы, красуются в Ленинграде перед зданием Академии художеств. Как явствует из надписи с полным титулованием царя («установитель закона», «устроитель Египта», «бык царей», «обуздатель варваров», «подобие Ра» — бога солнца), это — портретные изображения одного из могущественных фараонов Нового царства Аменхотепа III.

петские крестьяне—феллахи, нашедшие скульптурное изображение сановника V династии, прозвали его «деревенским старостой», настолько он был похож на старосту, которого они знали.

Тот стиль, рождение которого знаменует для нас плита Нармера, крепко утверждается в эпоху Древнего царства, распространяясь на все виды искусства.

Росписи и рельефы заупокойных храмов и усыпальниц показывают нам жизнь царей и вельмож, их охоты, увеселения и битвы, а равно простых людей, которые им служат: полевые работы, рыбную ловлю, постройку корабля, плавление золота, закалывание скота. Но только цари и вельможи выступают на них крупным планом. Как бы полную картину вельможного быта того времени дают, например, знаменитые стенные росписи и рельефы, украшающие усыпальницу знатного сановника Ти близ Саккара (Ти у стола, Ти в кругу семьи, Ти за ловлей птиц, Ти охотится на бегемотов и т. д.).

Как и в самом пейзаже Египта, в стенных росписях и цветных рельефах нет полутонов, красочных нюансов: прекрасные минеральные краски, которые употребляли египтяне, доносят до нас во всей чистоте несложную яркую цветовую гамму. И в рельефе и в живописи сюжет обычно развертывается перед на-

Статуя Каапера («Сельский староста»). Середина III тысячелетия до н. э.
Каир. Музей
Ушебти





ми по поясам, повествовательно, с повторами, радуя глаз стройным сочетанием образов, звучной и четкой декоративностью общей композиции.

Единый стиль и в гигантских пирамидах, и в монументальных статуях царей, и — несмотря на бóльшую простоту и непосредственность замысла — в бесчисленных статуэтках, называемых «ушебти», изображавших рабов, носильщиков, поваров, всевозможных слуг. Эти статуэтки помещали в усыпальницы, чтобы цари и вельможи располагали в загробном мире обычным штатом прислуги...

Искусство Древнего царства утвердило главенствующую роль зодчества. Художественный ансамбль, в котором прочие искусства подчинены архитектуре, достиг в эту эпоху величия, определившего и в дальнейшем основные черты всего египетского искусства.

Новый взлет

Египетская держава не была всегда одинаково монолитной и могущественной. Общие внутренние противоречия — баснословная роскошь правящей верхушки и нищета народа, противоречия в самой верхушке, ибо власть фараона сталкивалась с властью жрецов — служителей культа бесчисленных египетских богов и с властью правителей областей,— подчас расшатывали всю структуру египетского государства. А войны с соседями, соперничество других новообразовавшихся мощных государств порой ставили под угрозу целостность империи фараонов. Но все же достаточно крепка была ее внутренняя спайка, раз эта империя в течение чуть ли не тридцати веков, всякий раз оправляясь от удара, продолжала олицетворять высшую ступень человеческой цивилизации того времени.

Среднему царству, т. е. правлению XI и XII династий, предшествовали нашествия чужеземцев, междоусобные распри, временный распад древнего государства на отдельные области. Грандиозное строительство во славу предшествовавших фараонов отвлекло массы земледельческого населения от производительного труда, ослабляя тем самым экономическую мощь страны. Все это, вместе с возросшей самостоятельностью вельмож и местных правителей да грозными смутами, вылившимися в восстание крестьян и рабов, наложило свою печать и на духовную жизнь египтян.

Происходит некая переоценка ценностей, сопровождающаяся заострением критической мысли, стремлением расширить область познания.

В заупокойный культ вводится моральный момент: вступающий в загробный мир должен предстать перед судом Осириса — покровителя мертвых. Сам этот культ с его заботами о «благосостоянии» умершего начинает распространяться и на средние классы.





Статуя Аменемхета III. Ленинград. Государственный Эрмитаж
Голова фараона Сенусерта III. Нью-Йорк. Метрополитен-музей

В литературе, особенно расцветшей в эпоху Среднего царства, иногда даже ставится под сомнение сама возможность загробной жизни. Ведь еще на рубеже Древнего и Среднего царств в «Беседе разочарованного со своим духом» неким мыслителем были высказаны такие суждения:

«Разочарованный. Лица скрыты, человек каждый таит лицо от братьев своих... Нет праведных, и земля предоставлена творящим беззаконие... Я нагружен печалью... Грех поражает землю, и нет ему конца... Смерть стоит передо мной сегодня подобно выздоровлению... подобно аромату лотоса... подобно возвращению человека из похода к дому своему.

Дух. Если ты вспомнишь о погребении — это горе... Это исчезновение человека из его дома!.. Не выйдешь ты больше наружу, чтобы увидеть солнце!.. Когда строившие умерли — жертвенники их пусты, как и у бедняков...»

В математике успешно разрешается такая задача, как вычисление поверхности шара. В медицине впервые в истории ясно устанавливается роль мозга в человеческом организме. В искусстве, сущность которого остается неизменной, сильнее

пробивается реалистическая струя под влиянием художественных школ, возникших при дворах провинциальных правителей.

Фараон по-прежнему обожествляется. Но пирамиды строятся уже не из камня, а из кирпича-сырца, что не так разорительно. Зато личность фараона возвеличивается, так сказать, с еще большей наглядностью, чем в Древнем царстве. Статуи царей уже предназначены не только для усыпальниц, они воздвигаются в храмах и под открытым небом, чтобы весь народ, глядя на них, сильнее проникался сознанием незыблемости царской власти, несколько поколебленной в эти века.

В Эрмитаже мы можем любоваться статуей фараона Аменемхета III из черного гранита — прекраснейшим образцом скульптуры Среднего царства. На голове — убор фараонов: полосатый платок с выпуклым изображением священной змеи надо лбом. Подобно фараону Древнего царства Хефрену, он царственно восседает на троне. Но он еще более индивидуален, чем Хефрен: пристальный взгляд глубоко посаженных глаз, все властное, энергичное выражение лица с широкими ноздрями и скулами выдают крутой нрав этого царя, так что, кажется нам, с изваяния медленно исчезает печать непостижимости.

Но пожалуй, самое замечательное из дошедших до нас изваяний Среднего царства — голова фараона Сенусерта III (Обсидиан. Лиссабон, собрание Гюльбекиана). Что-то надломилось в незыблемой некогда невозмутимости царского лика. Острая игра светотени на черном камне разительно выявляет индивидуальные черты этого владыки, в котором угадываешь проницательный ум, какое-то внутреннее сомнение и скрытую грусть.

Высокие тонкие обелиски с заостренной пирамидальной верхушкой, «каменные иглы», покрытые иероглифами, все чаще воздвигаются во славу богов и царей перед храмами и дворцами. Иероглифические письмена играют важнейшую роль в искусстве Египта, ибо каждый иероглиф — рисунок, подобно знаку выражавший вначале понятие или предмет. В дальнейшем иероглифическое письмо превратилось в слоговое со значением, уже независимым от основного смысла рисунка, но графически оно осталось рисуночным. В этом письме тот же внутренний ритм, тот же законченный стиль, та же естественно возникающая декоративность, что и во всем египетском искусстве. И потому сочетание иероглифов бывает прекрасным и само по себе и как орнамент, чередующийся с образами в росписи или рельефе. Причем связь таких образов с иероглифическим письмом подлинно неразрывна.

Замечательный памятник искусства Среднего царства — стела вельможи Хунена, хранящаяся в Музее изобразительных искусств в Москве, подтверждает особенно наглядно эту неразрывность.

Сам вельможа и жена его рельефно изображены слева внизу. Лицо и ноги — в профиль, грудь — в фас, как полагается по канону, причем в позе обоих торжественность сочетается

Стела Хунена. Конец III тысячелетия до н. э. Москва. ГМИИ им. А. С. Пушкина



с неким стремительным ритмом, рождаемым параллельной направленностью лиц, рук и ступней. А над ними и напротив, целиком заполняя площадь, более чем в три раза превышающую ту, что отведена этой чете, птицы, змеи, лежащие быки, сидящие человечки, плоды, растения, черточки, линии, геометрические фигуры строка за строкой сообщают умеющим читать иероглифы религиозный текст с добавлением описи всего, что было принесено в жертву при погребении. Но иероглифы красноречивы и для того, кто их читать не умеет. Ибо их совокупность составляет сказочно богатый узор, как бы целый мир стилизованных символических знаков, в котором приютилась вельможная чета, столь же загадочная для непосвященных в своей острой геометрической выразительности, как и эти декоративные письмена. Их смысловое значение, совершенно забытое после падения египетской державы, было разгадано лишь в прошлом веке французом Шампольоном. Но независимо от текста, переданного иероглифами, нам кажется, что более гармоничного фона не придумать для стилизованного изображения этих знатных египтян, живших в конце III тысячелетия до н. э.

Взглянем теперь на шедевр древнеегипетского изобразительного искусства, созданный значительно позже,— рельеф, изображающий знаменитого ныне фараона Тутанхамона и его жену (Каирский музей). Это раскрашенная резьба по дереву на крышке ларца, обнаруженного в царской усыпальнице, значит, опять-таки художественное произведение, предназначавшееся для заупокойного культа.

Над головами фараона и его супруги вырезаны традиционные надписи: «Прекрасный бог, владыка обеих земель... подобный Ра»; «Великая жена фараона, владычица обеих земель, Анхесенпаамон, да живет она».

Рельеф этот относится к началу XIV в. до н. э., то есть уже к эпохе Нового царства. Шесть-семь веков отделяют это изображение царской четы от стелы вельможи Хенену, более тысячи лет — от рельефов, прославляющих времяпрепровождение вельможи Ти, более двух тысячелетий — от плиты фараона Нармера.

И что же? Все та же упрямая и величественная мечта — побороть смерть, увековечив красоту жизни. И тот же стиль!

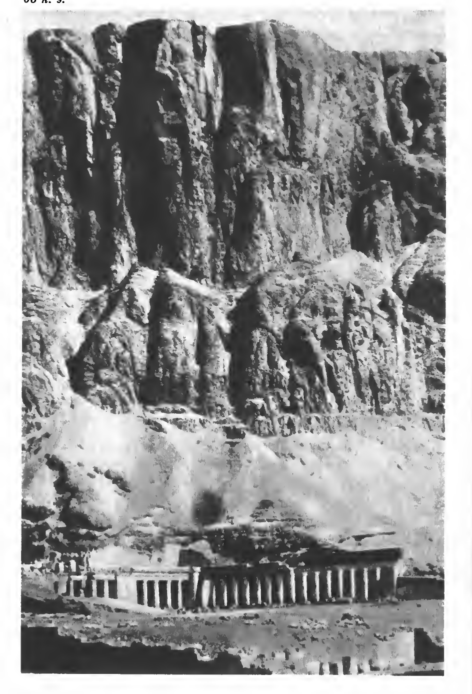
Сугубо плоскостное изображение фигур. Каноническая условность в передаче туловища и ног, геометрическая декоративность с продуманным до мельчайших деталей симметричным распределением узора. Строгая линейность композиции. И вместе с тем лаконичность образов.

Да, все то же искусство! Чтобы ясно понять исключительность этого тождества, сравним нынешнее искусство любой европейской страны с ее искусством в XII—XIV вв. или еще раньше — в I тысячелетии н. э. ...

Тутанхамон с женой в саду. Рельеф на крышке ларца. XIV в. до н. э. Каир. Музей



Храм царицы Хатшепсут. Ок. 1500 г. до н. э.



Умножим сравнения. Между картиной Матисса и картиной Давида или между картиной Давида и картиной Ватто, между памятником эпохи Возрождения и готическим собором, между «Последним днем Помпеи» Брюллова и «Троицей» Рублева стилистические различия во сто, в тысячу раз более разительны, нежели между резьбой на ларце из гробницы Тутанхамона и плитой Нармера. Или несколько веков, даже десятилетий, а то и годов больше значат в нашей европейской культуре, чем несколько тысячелетий в культуре Египта?..

Та же идея и тот же стиль сохраняются в египетском искусстве и после Тутанхамона до тех пор, пока не изживут себя вместе с душой самого Египта.

Итак, из тысячелетия в тысячелетие тот же строй в том же государстве, та же религия и то же искусство. Другого такого примера нет, пожалуй, в мировой истории.

И все же на этом рельефе, украшающем погребальный ларец Нового царства, — печать совершенно особого очарования, неведомого искусству Египта в предыдущие исторические эпохи.

...Они совсем юны, эти царь и царица. Юность буквально сияет в их образах. Оба стоят друг против друга в беседке, увитой виноградными лозами. Опираясь на тонкий посох, он протягивает руку, чтобы принять от жены букет лотосов. В жесте ее тонких смуглых рук и во всем ее личике столько прелести, столько изящества, что не налюбуешься на эту хрупкую царицу, на эту очаровательную, шаловливую девочку, которую величают «владычицей». Расходящиеся складки одежды еще более подчеркивают ее грацию. А он, ее муж, богоподобный фараон, стоит в позе, исполненной достоинства, невозмутимый, но ласковый и такой молодой! Как чудесно сияет миндалевидный глаз царицы под бровью, обрамляющей его тонкой дугой! Змея на головном уборе царя, изогнувшись, как бы тоже приветствует его супругу. Профиль царя и профиль царицы, их руки и плечи вырисовываются линеарно, но линия здесь не только контур и основа изображения: в своих гармоничных извилинах, в своей узорчатости, выразительности и музыкальности она сама по себе радость для наших глаз.

А внизу, совсем маленькие по сравнению с царем и царицей, служанки собирают для них цветы и плоды мандрагоры.

Поэма юной любви, юного счастья на лоне цветущей природы!

Сохраняя исконный свой стиль, египетское искусство украсилось грацией, изяществом.

Как же и почему это случилось в эпоху Нового царства?

Раздираемое внутренними противоречиями, Среднее царство раскололось и рухнуло, как некогда Древнее. Победоносное нашествие азиатских кочевых племен, вошедших в историю под названием гиксосов, ускорило конец Среднего царства.

Колоннада храма в Карнаке. Новое царство



Около ста лет пришельцы полновластно распоряжались в долине Нила. Борьбу за независимость возглавили фиванские князья. В 1560 г. до н. э. гиксосы были изгнаны из страны, «смутному времени» в истории Египта был положен конец, империя фараонов вновь объединилась под главенством Фиванской династии, XVIII по счету династии фараонов. Объединилась крепко и надолго. И власть фараонов опять распространилась далеко за пределы страны. Яхмос I вторгся в Южную Палестину и вновь утвердил египетское господство в золотоносной Нубии. При внуке его — Тутмосе III Египет Нового царства достиг наибольшей политической мощи. Даже Древнее царство не знало такого величия. Империя фараонов простиралась с севера на юг на 3200 километров. Ни одна другая держава уже не могла соперничать с ней. В Фивы, столицу империи, стекались несметные богатства. Правнук Тутмоса — Аменхотеп III также почитался могущественнейшим среди тогдашних владык. Выпрашивая у него золото, царь мощного государства Митанни ссылался на то, что в державе фараона «золото все равно что пыль». Ни в золоте, ни в серебре, ни в рабах не было недостатка у египетских царей и вельмож.

Египетская культура на новом взлете. Не меняясь в своей сущности, она питается соками и других культур: Крита, Сирии, рабовладельческих государств Двуречья, с которыми широко торгует Египет.

Древнее царство было эпохой создания единой египетской державы, подвластной обожествляемым фараонам, и утверждения этой державы в окружающем мире.

Искусство Древнего царства творилось во имя этого утверждения, выражая прежде всего мощь и непостижимость обожествляемой власти.

Эпоха Среднего царства была эпохой колебания устоев, вызвавшего переоценку ценностей.

Эпоха Нового царства в период расцвета — это торжество египетской мощи, никем уже не оспариваемой, утвержденной. И вместе с тем это эпоха баснословной роскоши правящей рабовладельческой верхушки. Одной силы, одного утверждения ей уже мало. И потому грандиозность и пышность в сочетании с изысканной утонченностью, со стремлением к изяществу, к блеску отличают искусство этой эпохи.

С пирамидами навсегда покончено. Усыпальницы фараонов сооружаются в так называемой «Долине царей», напротив «Стовратных Фив». Но хотя для гробниц отводятся глубокие, тщательно скрытые тайники, их разграбление не прекращается.

Грандиозное строительство фараонов имеет по-прежнему целью утверждение божественного характера царской власти. Но вместо пирамиды увенчанием этого строительства является храм.

Воздвигнутый в конце XVI в. до н. э. храм знаменитой царицы Хатшепсут (его строил великий зодчий Сенмут) дает нам яркое представление об общих принципах храмового строитель-

ства в эту эпоху. Все части храма расположены по горизонтальной оси. Три террасы, возвышающиеся одна над другой, образуют три чередующиеся горизонтали, как бы олицетворяющие своей растянутостью троекратное утверждение бесконечности, или вечности... На этих террасах помещались водоемы, густо обсаженные деревьями. Живопись и скульптура украшали за-



Аллея сфинксов в Карнаке

лы храма, высеченные в скале. В одном святилище стояло более двухсот статуй, а полы его были сплошь выложены золотыми и серебряными плитами.

И так же как сами храмы, все перед ними дышало торжественностью и величием: аллеи сфинксов, гигантские изваяния фараонов (например, Аменхотепа III — так называемые «Колоссы Мемнона»), обелиски, пилоны (парные усеченные пирамиды, украшенные иероглифами и рельефами, с узким проходом между ними в открытый двор, служившие храму монументальными вратами с высокими мачтами и флагами).

Храмы Карнакский и Луксорский по праву считаются самыми грандиозными храмовыми постройками Нового царства.

Одним из главных архитекторов первого был знаменитый Инени, автор известной уже нам гордой надписи. Храм этот строился в течение нескольких столетий. Колонный зал его — величайший в мире: сто тридцать четыре колонны, расположенные в шестнадцать рядов; высота центральных достигает двадцати трех метров, на капители каждой из них могло поместиться сто человек. В полумраке, царившем между этими каменными гигантами, подданный фараона ощущал, вероятно, с особой силой величие и непостижимость того «божественного

Колонны храма в Луксоре. Новое царство



Статуэтки жрицы Раннаи и жреца Аменхотепа. Москва. ГМИИ им. А. С. Пушкина





начала», во славу которого был воздвигнут Карнакский храм и чьим промыслом, в сознании египтянина, держалась египетская империя.

Гигантомания? Быть может. Но в Луксорском храме, тоже огромном, хоть и несколько меньшем, чем Карнакский, гармоничная ясность замысла скрашивает все «чрезмерности», а



Туалетная ложечка. Конец XV в. до н. э. Москва ГМИИ им. А. С. Пушкина
Дочери Эхнатона. Фрагмент росписи дворца в Ахетатоне. Начало XIV в. до н. э. Оксфорд. Музей

мощь и стройность колонн с капителями в виде раскрытых метелок папируса производит неизгладимое впечатление: мерное чередование столбов, властно обозначающих вехи человеческого бытия!..

Это — о величии искусства Нового царства. А теперь скажем о его изяществе.

В Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве среди многих первоклассных образцов египетской мелкой пластики выделяются два шедевра, созданные в ранний период Нового царства: парные статуэтки из черного дерева жреца Аменхотепа и жрицы Раннаи, изображенных в рост. Поступь обоих легка, а весь облик исполнен благородства и грации, их фигуры изящны и в то же время царственно величавы. И это сочетание бесконечно пленительно.

А вот еще два шедевра той же эпохи, в которых изящество и грация, уже без всякого сочетания с величием, доведены, пожалуй, до высшего предела. Это всего лишь туалетные ложечки для косметики, тоже хранящиеся в московском Музее изобразительных искусств.

Одна — в форме цветка лотоса, поддерживаемого плывущей девушкой. Все чудесно в этой вещице: сочетание натурального цвета слоновой кости, черного дерева и светло-розовой раскраски, плавная линия тела и поднятая юная головка, хрупкость, легкость и в то же время пластическая конкретность образа.

А в другой ложечке, столь же бесконечно изящной,— ручка в виде смуглой обнаженной девушки, осторожно ступающей среди цветов лотоса, а над ней — сама ложечка в форме кувшина, поддерживаемого головами газелей.

Подлинно непревзойденная тонкость работы и какое высокое вдохновенное художественное творчество!

Царствовавший в начале XIV в. до н. э. фараон Аменхотеп IV решил именоваться Эхнатоном ,что значит «Дух Атона», и перенес столицу из древних Фив в новопостроенный им город Ахетатон, что значит «Горизонт Атона» (ныне на месте этого города находится небольшое селение Тель-Амарна, отчего и весь период египетской истории, связанный с Эхнатоном, называется амарнским).

Такие удивительные поступки этого фараона отнюдь не были случайны.

Египетское многобожие, при котором чуть ли не каждая область чтила своего бога, не способствовало духовному подчинению Египту покоренных племен. Жреческое сословие располагало огромными материальными средствами, а своей ролью в государстве ущемляло самодержавную власть фараона. Храмам принадлежали целые города. Опираясь на мелких рабовладельцев и на новую служилую знать, фараон решил нанести удар непомерно разбогатевшему жречеству и вместе с ним всей высшей потомственной знати, склонной к неповиновению. Реформы, им осуществленные, следует признать по тому времени прогрессивными.

Эхнатон установил единобожие, объявив единым истинным божеством солнечный диск под именем бога Атона. Культ всех прочих богов был отменен, их храмы закрыты, храмовое имущество конфисковано, власть жрецов, и в первую очередь самых могущественных — фиванских, сокрушена, во всяком случае на какое-то время.

Подлинная революция, совершенная Эхнатоном, естественно, должна была отразиться на искусстве. Разрыв с древней религиозной традицией знаменует в искусстве отход от застывшей идеализации царского образа, обновление не столько канонов и стиля как самого внутреннего содержания художественного произведения. То новое, что отличает искусство Амарны, можно определить как бóльшую подвижность фигур, подчеркнутую правдивость изображения (даже с передачей физических изъянов), живость отдельных образов и всей композиции (вначале даже несколько беспокойную и утрированную), внесение в искусство вместе с неведомым дотоле динамизмом таких

Портрет царицы Нефертити. Начало XIV в. до н. э. Берлин. Музей



Голова царицы Нефертити. Начало XIV в. до н. э. Берлин. Музей



мотивов, как лирика, задушевность, даже интимность, при еще возросшем стремлении к изысканности, изяществу, переходящих в манерность.

Вот, например, роспись, изображающая обнаженных маленьких царевен, дочерей Эхнатона, играющих, сидя на мягких подушках у ног родителей. Уют и тихая радость, которыми согрета эта композиция, непринужденность поз, проглядывающая сквозь их стилистическую условность,— нечто дотоле неведомое величавому искусству Египта.

На гробнице фараона-реформатора выгравировано прелестное послание, по-видимому адресованное жене его — Нефертити:

Я люблю сладкое дыхание твоего рта,
Я каждый день восторгаюсь твоей красотой.
Мое желание — слышать твой прекрасный голос,
Звучащий словно шелест северного ветра.
Молодость возвращается ко мне от любви к тебе,
Дай мне твои руки, что держат твой дух,
Чтобы я смог принять его и жить им.
Называй меня моим именем вечно, а мне
Без тебя всегда [чего-нибудь] не будет хватать.

И вот перед нами сама Нефертити.

О знаменитом ее портрете в царской тиаре (раскрашенный известняк. Берлин, музей) было сказано, что это самое восхитительное из всех женских изображений.

И действительно, тонкость и женственность черт точеного лица, глубина и ясность переживаний, сияющие в прекрасных глазах, чуть открытые нежные губы, естественно-величавая посадка головы, царственная изящность облика и его чудесная духовная раскрепощенность наполняют нашу душу восторгом. «Как гений чистой красоты», сама жизнь светится нам в этом дивном изваянии.

В Тель-Амарне были открыты мастерские скульпторов, создававших портреты по гипсовым маскам, снятым с живых и мертвых, и среди них мастерская «начальника скульпторов» Тутмеса, в которой оказался чудесный незаконченный портретный этюд Нефертити. Очевидно, гениальный скульптор работал с натуры, этюд за этюдом совершенствуя творимый им образ. Портретное сходство в сочетании с законченным строгим стилем! Т. е. не просто копия с натуры и не просто отвлеченная стилизация, а подлинно высокое достижение изобразительного искусства.

...Реформы Эхнатона оказались недолговечными. Слишком сильны были старые навыки: преемникам смелого фараона пришлось согласиться на примирение со жречеством и родовой знатью. Культы старых богов были восстановлены. Но, несмотря на противодействие жрецов, живительная струя амарнского искусства не иссякла полностью, так что все искусство Нового царства можно разделить на два периода: до и после Амарны.

В ноябре 1922 г. весь мир облетело сенсационное известие: английскому археологу Картеру удалось после долгих поисков обнаружить в «Долине царей» тщательно скрытую усыпальницу фараона Тутанхамона, в которой оказались несметные художественные сокровища.

Сказочная роскошь погребения Тутанхамона поражает современного человека. А между тем этот фараон, преемник Эхнатона, царствовал очень недолго и умер, когда ему не было и двадцати лет, ничем особенно себя не прославив. Слава увенчала имя Тутанхамона уже в наши дни: из всех царских усыпальниц Египта лишь его почти полностью уцелела со своими

Рельеф на спинке золотого трона Тутанхамона



Роспись на ларце

Колесница Тутанхамона



Золотая маска Тутанхамона из его гробницы. XIV в. до н. э. Каир. Музей



сокровищами, хоть и ее посетили грабители. Невиданное великолепие! Но для Египта Нового царства оно было, вероятно, обычным. Еще пышней и богаче были начисто разграбленные впоследствии усыпальницы могучих фараонов-завоевателей, имена которых при жизни прогремели на весь мир...

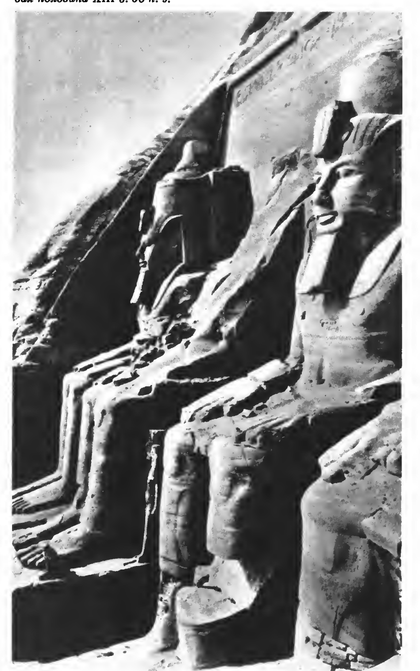
Описанный нами рельеф, изображающий царя и царицу, дает уже представление о художественном уровне предметов, найденных в усыпальнице Тутанхамона. На спинке золотого трона мы видим столь же поэтическое их изображение (сколько ласковой заботливости в жесте юной царицы!) с инкрустациями из золота и стекла. Роспись одного из ларцов показывает фараона на колеснице, охотящегося на львов или поражающего врагов; эти сцены исполнены поразительного для египетского искусства динамизма, стремителен и неудержим бег царских коней. А вот и сама парадная колесница царя с остро реалистическим рельефным изображением коленопреклоненных врагов. И столь же типичны на посохе фараона азиат из слоновой кости и негр из черного дерева, символизирующие северных и южных противников Египта. На спинке кедрового кресла ажурной резьбой дана эмблема вечности в виде застывшей на коленях фигуры с протянутыми в обе стороны руками.

Все это — подлинные шедевры не только прикладного, но и изобразительного искусства.

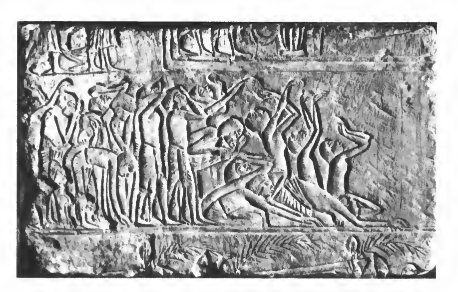
Украшение мумии Тутанхамона



Храм Рамсеса II в Абу-Симбеле. Первая половина XIII в. до н. э.



Гробы, вложенные один в другой, с крышкой, изображающей царя в виде Осириса. В своей книге об открытии гробницы Тутанхамона археолог Г. Картер пишет, что он был буквально подавлен величием третьего, внутреннего, гроба: «Этот чудесный уникальный памятник — гроб длиной 1,85 метра, тончайшей работы, сделанный из листового золота толщиной от 2,5



Плакальщики. Рельеф из Мемфиса. XIV в. до н. э. Москва. ГМИИ им. А. С. Пушкина

до 3,5 миллиметра — представлял собой массивный слиток чистого драгоценного металла... Какие сокровища некогда таила Долина!.. Ограбление царских гробниц легче понять, если измерить степень соблазна золотым гробом Тутанхамона...»

Изумительна по своему совершенству золотая маска царя со вставками из лазурита. Мумия царя, на которой Картер насчитал сотни украшений (на каждый палец покойника был надет золотой футляр). Портретная голова Тутанхамона, как бы вырастающая из цветка лотоса. Статуэтка фараона на черном леопарде и его же скульптурное изображение в саркофаге. Символы загробного мира: золотая голова священной коровы и змеиное божество. Позолоченные статуэтки богинь-охранительниц. Бог загробного мира Анубис в виде шакала, охраняющий вход в сокровищницу. «Небесные баржи» для следования за солнцем по небосводу... И еще многие и многие изваяния и художественные предметы, дающие яркое представление о верованиях и мечтах древних египтян. Сундуки и ларцы, наполненные драгоценностями, бесчисленные опахала, ожерелья, перстни, амулеты, скарабеи — изображения священного жука.

И на всем печать Амарны (хотя Тутанхамон и перенес свою столицу обратно в Фивы), печать изящества, самого высокого и утонченного мастерства.

Все эти бесценные сокровища хранятся теперь в Каирском музее.

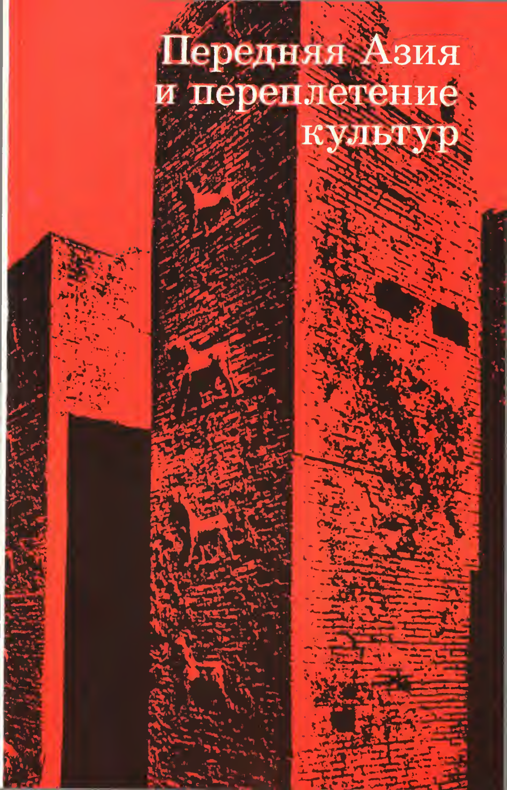
При Рамсесе II, одном из самых могущественных фараонов Нового царства, были воздвигнуты скальный храм в Абу-Симбеле, о спасении которого мы говорили вначале, и громадный колонный зал Карнакского храма. Гигантомания, по-видимому, действительно отличает многие памятники этой эпохи. Статуи фараона у входа в скальный храм поражают своими размерами — двадцать метров в высоту.

К этому же примерно времени относится такой шедевр, как рельеф «Плакальщики», где взвивающиеся вверх руки и закинутые назад головы скорбящих образуют композицию, исполненную подлинно музыкального звучания и захватывающего драматизма (Москва, Музей изобразительных искусств).

...В I тысячелетие до н. э. искусство Египта отражает общий и на этот раз окончательный упадок великой египетской державы. Создаются отдельные шедевры. Но в целом художественное творчество всего лишь повторяет уже достигнутое в эпохи расцвета, не возвышаясь, однако, до былого уровня.

Техническое мастерство не утрачено. Но взмах крыльев застыл.

Покоренный сначала ассирийцами, затем дважды персами, Египет в IV в. до н. э. подчиняется новым завоевателям — греко-македонцам и с этой поры включается в новый, эллинистический мир.



Передняя Азия и переплетение культур

Вавилония

Ученые, сопровождавшие Бонапарта в египетском походе, положили начало систематическому изучению истории и культуры Египта. Но и до этого, на протяжении многих веков, прошедших после крушения империи фараонов, каменные громады пирамид и развалины грандиозных храмов поражали воображение новых хозяев долины Нила, напоминая о том, что там некогда расцветала великая культура.

На восток же от Египта только холмы, мало гармонирующие с общим пейзажем долины Тигра и Ефрата, возбуждали порой любопытство путешественников, да, пожалуй, еще глиняные черепки — частые находки арабов, — испещренные какими-то знаками, похожими «на следы птицы на мокром песке».

А между тем в Месопотамии, на нынешней территории Ирака, в очень далекие времена возникла и утвердилась столь же высокая, как в Египте, культура, сыгравшая не меньшую роль в истории человечества.

О могущественном некогда Вавилонском царстве и о великой ассирийской державе еще до прошлого века было известно только из библии да из писаний Геродота и некоторых других древних авторов. Были такие государства и такие народы, много пролившие крови в бесчисленных войнах, много строившие и, по-видимому, преуспевшие во многих знаниях, но какова была их культура и что дала она человечеству, оставалось неясным. Ибо никакими памятниками этой культуры, если не считать обожженных глиняных табличек с непонятными знаками, потомство не располагало.

Французскому консулу в Мосуле Полю-Эмилю Ботта принадлежит честь первого сенсационного археологического открытия в Двуречье. Узнав, что он интересуется этими странными табличками, какой-то араб сообщил ему, что их множество в его деревушке, где их давно уже употребляют на хозяйственные нужды. Ботта организовал раскопки на холме около указанной арабом деревни и обнаружил под мусором и землей не только черепки, но целые стены и рельефы с изображениями каких-то диковинных зверей. Так были открыты развалины ассирийского царского дворца.

Как мы видели, первые же «драгоценные обломки, привезенные из Ниневии и Вавилона», вызвали восторг Делакруа: удивленная Европа знакомилась с древним, но новым для нее великим искусством, о котором она не имела до этого никакого понятия.

Мы знаем теперь, что в зодчестве и в ваянии древние обитатели Двуречья были, вероятно, не менее плодовиты, чем египтяне. Как же могло случиться, что мусор и песок покрыли остатки всего, что когда-то было создано ими?

В отличие от Египта, Двуречье бедно камнем, и потому строили там из кирпича. Кирпичные же постройки погибли от времени и в Египте...

В отличие от долины Нила, где на протяжении трех тысячелетий обитал один народ и существовало одно государство, в долине Тигра и Евфрата одно государственное образование не раз сменялось другим, различные народы воевали между собой, причем победители обычно разрушали до основания храмы, крепости и города побежденных.

И наконец, Вавилония, не защищенная извне, как Египет, труднопроходимыми песками, часто подвергалась вражеским нашествиям, разорявшим страну.

Так погибли многие великие творения искусства и была предана забвению великая культура.

Египет — это единая в веках и тысячелетиях культура, единое искусство.

Народы различного происхождения, враждовавшие друг с другом в Двуречье, создали несколько культур, и все же искусство их в своей совокупности отмечено общими чертами, глубоко отличающими его от египетского.

Искусство древних народов юга Месопотамии обычно обозначается как вавилонское искусство; это название распространяется на искусство не только самого Вавилона (начало II тысячелетия до н. э.), но и некогда самостоятельных шумеро-аккадских государств (IV—III тысячелетия до н. э.), объединенных затем Вавилоном. Ибо вавилонскую культуру можно считать прямой наследницей шумеро-аккадской культуры.

Как и культура Египта и, вероятно, примерно в одно и то же время, эта культура возникла в Двуречье в конце неолита опять же в связи с рационализацией земледелия. Если Египет, по выражению Геродота,— дар Нила, то и Вавилонию следует признать даром Тигра и Евфрата, так как весенние разливы этих рек оставляют вокруг благодатные для почвы наслоения ила.

И здесь первобытнообщинный строй сменился постепенно рабовладельческим. Но в отличие от Египта, в Двуречье долго не существовало единого государства, управляемого единой деспотической властью. Такая власть была установлена в отдельных городах-государствах, постоянно враждовавших между собой из-за полива полей, из-за пастбищ, из-за рабов и скота. Вначале власть эта полностью находилась в руках жречества.

Как и в Египте, религия была в Двуречье опорой рабовладельческой верхушки. Но в отличие от Египта, сама эта верхушка не была там устойчивой, ибо главенство постоянно переходило от одного города-государства к другому. Не заупокойный культ, не дерзкая мечта продлить и в загробном мире блага жизни вместе с властью, утвержденной на земле, вдохновляли учение шумеро-аккадских жрецов. Жестокая борьба без пощады для побежденных определяла мировоззрение тамошних земных владык, внедривших его в сознание своих подданных.

Фрагмент росписи в Фивах



Смерть неизбежна, и смерть ужасна. Герой древнего вавилонского эпоса отважный и непобедимый Гильгамеш, «на две трети бог, на одну — человек», обретает бессмертие, но не может им воспользоваться, ибо в царстве мертвых «траву молодости» съедает змея. В библии сказано, что «живому псу лучше, чем мертвому льву». Перекликаясь с этим утверждением древнееврейской мудрости, Гильгамеш вызывает дух своего лучшего друга, «получеловека-полубыка», из преисподней, мрачного царства мертвых,

> где их пища — прах, еда их — глина;
> одеты, как птицы, одеждою крыльев,
> света не видят, во тьме обитают,
> стелется пыль на дверях и засовах...

В вавилонском искусстве мы совсем не встречаем изображений погребальных сцен. Все помыслы, все устремления вавилонянина — в той действительности, которую открывает ему жизнь. Но жизнь не солнечная, не цветущая, хоть и протекающая в цветущей долине, не сияющая радостью и красотой (в отличие от древнего эллина, о такой жизни даже не мечтал древний вавилонянин), а жизнь вечно тревожная, исполненная загадок, основанная на борьбе, жизнь, зависящая от воли каких-то высших сил, добрых духов и злых демонов, тоже ведущих между собой беспощадную борьбу. Как заручиться покровительством первых, как избежать козней вторых? Это знают только жрецы да маги-волхвы, мудрость которых беспредельна.

Впрочем, и мудрость может не дать утешения... В эпосе о Гильгамеше читаем:

> Скажи мне, друг мой, скажи мне, друг мой,
> Скажи мне закон земли, который ты знаешь.
> Не скажу я, друг мой, не скажу я.
> Если бы закон земли сказал я,
> Сел бы ты тогда и заплакал.

А в вавилонском литературном памятнике «Беседа господина с рабом» сказано:

«Подымись на холмы разрушенных городов. Пройдись по развалинам древности и посмотри на черепа людей, живших раньше и после. Кто из них был владыкой зла, а кто из них был владыкой добра?»

Культ воды и культ небесных светил играли огромную роль в верованиях древних обитателей Двуречья.

Культ воды — с одной стороны, как доброй силы, источника благоденствия, плодородия, а с другой — как силы злой, беспощадной, очевидно не раз опустошавшей эти края, ибо, как и в древних еврейских сказаниях, грозная легенда о потопе приводится с поразительным совпадением подробностей и в сказаниях Шумера.

Культ небесных светил — как проявления божественной воли, с их правильным, чудесно-неизменным движением по раз и навсегда указанному пути.

...В шумерской поэме о золотом веке, первом из письменно зафиксированных сказаний на эту тему, так долго волновавшую человечество, есть такие строки:

В стародавние времена не было змей, не было скорпионов,
Не было гиен и не было львов,
Не было ни диких собак, ни волков,
Не было ни страха, ни ужаса,
И человек не имел врагов.

Могло ли повториться столь чудесное время? Быть может, мудрость все же ответит на этот вопрос...

Жрецы знали действительно много — тому свидетельство вавилонская наука, родившаяся в жреческой среде. В математике, необходимой для оживленной торговли городов Двуречья, для сооружения плотин и передела полей, были достигнуты замечательные успехи. Вавилонская шестидесятеричная система счисления жива по сей день в наших минутах и секундах. Значительно опередив египтян, вавилонские астрономы преуспели в наблюдении небесных светил: «козлов», т. е. планет, и «спокойно пасущихся овец», т. е. неподвижных звезд; они вычислили законы обращения Солнца, Луны и повторяемости затмений. Но все их научные знания и поиски были связаны с магией, с гаданием. Звезды, созвездия, равно как и внутренности приносимых в жертву животных, должны были дать разгадку будущего. Заклинания, заговоры и волшебные формулы были известны только жрецам да звездочетам. И потому мудрость их почиталась волшебной, как бы сверхъестественной.

Дошедшая до нас шумерская нравоучительная поэма содержит описание ночи (в молитве заклинателя), воссоздающее дух этой древней эпохи с ее темными страхами и надеждами, с ее поэтическими взлетами и волнующими видениями, жаждой мира и верой в предопределенность человеческой судьбы, в подвластность человека высшим силам, добрым и злым:

Уснули князья, закрылись засовы, день завершен;
Шумливые люди утихли, раскрытые замкнуты двери;
Боги мира, богини мира,
Шамаш, Син, Адад и Иштар,
Ушли они почивать в небесах;
И не судят больше суда, не решают больше раздоров,
Созидается ночь, дворец опустел, затихли чертоги,
Град мой улегся, Нергал кричит,
И просящий суда исполняется сном;
Защитник правых, отец бездомных,
Шамаш вошел в свой спальный покой,
Великие боги ночные,
Пламенный Бильги, могучий Ирра,
Лук и Ярмо, Распятие, Дракон,
Колесница, Коза, Овен и Змея ныне восходят.
В учрежденном гаданьи, в приносимом ягненке
Правду мне объявите![1]

[1] Шамаш — бог солнца, Син — бог луны, Адад — бог непогоды. Иштар — богиня любви, планета Венера, Нергал — бог смерти, планета Марс, Бильги — бог огня, звезда Альдебаран, Ирра — бог войны, одно из имен планеты Марс. Четыре пары звезд призываются заклинателем как вещатели судеб четырех стран света.

Таинственные знаки на обожженных глиняных плитках были расшифрованы в прошлом веке. Это знаменитая шумерская клинопись, положившая начало всей письменности. Как и египетские иероглифы, очень декоративная и тоже ведущая свое происхождение от рисунков.

В Эрмитаже хранится шумерская таблица — древнейший в мире письменный памятник (около 3300 лет до н. э.). Богатое эрмитажное собрание таких таблиц дает наглядное представление о быте шумеро-аккадских городов и самого Вавилона. Среди них — документы знаменитого храмового архива города Лагаша, показывающие, что шумерские храмы владели огромными угодьями и служили средоточием всей политической, экономической и культурной жизни городов-государств. А всей внутренней и внешней политикой городов Двуречья руководили жрецы-правители, опиравшиеся в своих решениях на волю богов, только им известную, коих они почитались наместниками, равно как и цари, объединившие под своей властью несколько городов и являвшиеся верховными жрецами.

Текст одной из таблиц более позднего периода (II тысячелетие до н. э.) показывает, в каком духе были составлены вавилонские законы и к чему они подчас приводили: некий вави-

Плывущая девушка. Туалетная ложечка. Конец XV в. до н. э. Москва. ГМИИ им. А. С. Пушкина



лонянин, уличенный в тяжком преступлении — краже раба, зная, что за это ему полагается смертная казнь, между тем как убийство раба карается только штрафом, поспешил задушить бесправную жертву своей корысти.

Страшные дела творились на этой земле. В древнейшие времена, как подтвердили раскопки, там совершались человеческие жертвоприношения, устраивались настоящие бойни, очевидно, по повелению жрецов, дабы умилостивить богов.

И, однако, в этом столь далеком от нас мире дикий фанатизм, изуверство сочетались нередко с очень трезвым взглядом на жизнь, порой с поразительным скептицизмом, а то и с подлинной мудростью.

До нас дошла запись о процессе в Шумере по обвинению жены в соучастии в убийстве мужа. Улики были признаны недостаточными, и она избегла казни. Изучив этот текст, современные юристы пришли к выводу, что решение шумерского суда вполне соответствовало нынешним правовым нормам.

Многие шумерские поговорки свидетельствуют о склонности этого народа, казалось бы всецело воспринимавшего жреческую «премудрость» с ее непререкаемыми положениями, к критике, к сомнению, к рассмотрению многих вопросов с самых противоположных точек зрения, при этом с улыбкой, отражающей тонкий, здоровый юмор.

Как, например, распорядиться своим имуществом?

Все равно умрем — давай все растратим!
А жить-то еще долго — давай копить!

Войны не прекращались в Вавилонии. Однако, как явствует из следующей поговорки, шумеры ясно понимали их конечную бессмысленность:

Ты идешь, завоевываешь земли врага.
Враг приходит, завоевывает твою землю.

Среди почти двух тысяч вавилонских клинописных табличек, хранящихся в Музее изобразительных искусств в Москве, американский ученый профессор С. Картер обнаружил недавно текст двух элегий. Это, по его мнению, — одна из первых попыток передать в поэтической форме переживания, вызванные кончиной близкого человека.

Вот, например, что там сказано:

Пусть зачатые тобой дети будут внесены в число вождей,
Пусть все твои дочери выйдут замуж,
Пусть твоя жена будет здорова, пусть умножится твой род,
Пусть благополучие и здоровье сопутствуют им
всякий день,
В твоем доме пусть пиво, вино и всякое добро
никогда не иссякнут.

Все помыслы обращены тут к оставшимся, к живым. Как все это отлично от египетского заупокойного культа с его исключительной заботой о загробной судьбе самого умершего!

...Согласно учению вавилонских жрецов, люди были созданы из глины, чтобы служить богам. Однако сами боги были очень похожи на людей: они устраивали свои дела, действовали по обстоятельствам, пили, ели, женились, обзаводились семьями, владели подчас огромными хозяйствами (целыми городами), были подвержены человеческим слабостям и недугам.

Как и люди, но обладая куда более значительными возможностями, боги подчас бывали страшны, и их поступки нередко казались противоречивыми и непонятными для простого смертного.

В вавилонской поэме о потопе есть такие строки:

Иштар кричит, как в муках родов,
Госпожа богов, чей прекрасен голос:
«Прежние дни обратились в глину,
Ибо в совете богов я решила злое,
Зачем в совете богов решила я злое,
На гибель людей моих я войну решила?
Для того ли рожаю я человеков,
Чтобы, как рыбий народ, наполнили море!»

Жрецы знали все, значит, знали они и причину страшных решений Иштар — богини любви. В мире, населенном зловещими силами, среди демонов, окружающих человека, они одни умели вызывать и заклинать духов, определять судьбы людей по движению небесных светил, и потому люди покорялись им и царям, унаследовавшим жреческую премудрость.

Скажем еще несколько слов о достижениях шумеров, родоначальниках всей вавилонской культуры. Кроме первых элегий, первой поэмы о золотом веке, их глиняные таблички содержат первые зачатки исторических повествований, древнейшие в мире медицинские рецепты, первый «календарь земледельца», первые сведения о защитных насаждениях, идею первого рыбного заповедника, первый библиотечный каталог...[1]

---

[1] Пять тысячелетий отделяют нас от шумеров. Но не исчезла острота следующего зафиксированного древней клинописью самокритического рассказа из быта шумерской школы.

Учитель остался недоволен успехами ученика и выпорол его. Потом мальчика выдрал надзиратель, «следящий за выполнением правил поведения»: в первый раз — за то, что тот «озирался по сторонам на улице», а во второй — за то, что у него «одежда не в порядке»; потом его побил еще кто-то — мальчик разгуливал за воротами; наконец, старший учитель сказал ему: «У тебя плохой почерк» — и снова поколотил его.

Злосчастный ученик взывает к отцу, чтобы тот умилостивил школьное начальство. Отец приглашает старшего учителя домой, превозносит его заслуги, кормит его, поит вином, дарит ему новую одежду и кольцо на палец; школьник прислуживает учителю и одновременно «показывает отцу, насколько он преуспел в искусстве письма».

Ублаготворенный учитель с энтузиазмом восклицает: «Да будешь ты главным среди своих братьев; да будешь ты вожаком среди своих друзей, да будешь ты лучшим из учеников! Ты хорошо учился, ты стал ученым человеком».

Но кто такие шумеры? Ведь, быть может, именно с этого народа следует начинать всю историю нашей цивилизации. А между тем мы ничего не знаем о его происхождении, и язык его не похож ни на один из известных нам живых и мертвых языков.

Черты, указанные выше, загадки и страхи, суеверия, колдовство и покорность и, в то же время, трезвая мысль и трезвый расчет; надежды, что жертвы богам не будут напрасны; воля человека одержать победу в борьбе, несмотря на козни демонов; изобретательность, навыки точных вычислений, рожденные в упорном труде по обводнению почвы; постоянное сознание опасности от стихий и от врагов вместе с желанием полностью насладиться жизнью; близость к природе и жажда познать ее тайны — все это наложило свою печать на вавилонское искусство.

Как и египетские пирамиды, вавилонские зиккураты служили монументальным увенчанием всему окружающему архитектурному ансамблю и пейзажу.

Зиккурат — это высокая башня, опоясанная выступающими террасами и создающая впечатление нескольких башен, уменьшающихся в объеме уступ за уступом. Мы помним, что в Египте только первая пирамида (фараона Джосера) представляла собой как бы лестницу к небу. Этот принцип был отвергнут последующими фараонами, как слишком робкий и недостойный божественного величия их власти. Но такой «лестницей» остались навсегда зиккураты: постепенное, мерное восхождение, а не порыв в небесную высь, как у пирамид Гизэ. И это чередование часто еще подчеркивалось раскраской: так, за уступом, окрашенным в черный цвет, следовал другой, естественного кирпичного цвета, а за ним — побеленный.

Зиккураты строились в три-четыре уступа, а то и больше, вплоть до семи. Вместе с раскраской, озеленение террас придавало яркость и живописность всему сооружению. Верхняя башня, к которой вела широкая лестница, была иногда увенчана сверкающим на солнце золоченым куполом.

Каждый большой город имел свой зиккурат, выложенный сплошной кладкой из кирпича. Зиккурат возвышался обычно возле храма главного местного божества. Город считался собственностью этого божества, призванного защищать его интересы в сонме прочих богов[1].

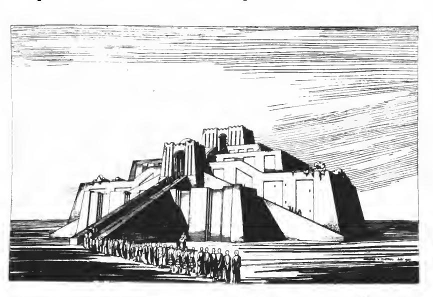
Как «небожителю» по самой своей природе, божеству полагалось проживать на большей высоте, чем смертному.

В верхней башне зиккурата, наружные стены которой иногда покрывались голубым глазурованным кирпичом, находилось святилище. Туда не допускался народ, и там не было ничего, кроме ложа и иногда золоченого стола. Святилище и было

[1] Лучше других сохранился трехуступчатый зиккурат (высотой 21 *м*) в городе Уре, сооруженный в XXII—XXI вв. до н. э.

«жилищем бога», который почивал в нем по ночам, обслуживаемый целомудренной женщиной.

Но это же святилище использовалось жрецами для более конкретных нужд: они поднимались туда каждую ночь для астрономических наблюдений, часто связанных с календарными сроками сельскохозяйственных работ.



Зиккурат в Уре. XXII—XXI вв. до н. э. Реконструкция

Итак, не каменная громада, возвышающаяся над прахом одного-единственного человека, обожествляемого царя, гладкая, одноцветная и наглухо закрытая со всеми своими сокровищами, а сверкающая террасами, открытыми взору каждого, грандиозная храмовая постройка, созданная не для покойника, а для таинственного, общающегося только со жрецами, никогда не умирающего божества.

Мы уже говорили, что, как и религия египтян, вавилонская религия утверждала непререкаемость власти рабовладельческой правящей верхушки. Но дух этой религии был иной.

Египетский жрец проповедовал, что смерть не означает конца, что жизнь, прекрасная жизнь, протекающая под божественной властью фараона, достойна быть продленной навечно со всем своим укладом. Вавилонский жрец не обещал благ и радостей в царстве мертвых, но в случае послушания обещал их при жизни... Принцип незыблемости не определял верований жителей Двуречья, где главенство переходило то к одному городу, то к другому.

Религия и история Вавилона более динамичны, чем религия и история Египта. Более динамично и вавилонское искусство.

Арка... Свод... Некоторые исследователи приписывают вавилонским зодчим изобретение этих архитектурных форм, легших в основу всего строительного искусства древнего Рима и средневековой Европы. В самом деле, покрытие из клиновидных кирпичей, приложенных один к другому по кривой линии и удерживаемых таким образом в равновесии, широко применялось в Вавилонии, как видно по остаткам дворцов, каналов и мостов, обнаруженных в Месопотамии. Сооружение сводчатого стока воды в Ниппуре, центре древнейшего шумерского племенного союза, следует отнести к III тысячелетию до н. э. А сводчатые потолки в царских гробницах Ура, древнейшем месте культа шумерского бога Луны, еще на четыре-пять веков старше.

Знаменательная преемственность! По-видимому, не в долине Нила, а в долине Тигра и Евфрата следует искать прообразы европейской архитектуры нашей эры. Ибо не упрямая горизонталь, как в Египте, а ритм горизонтальных и вертикальных сечений определял в Вавилонии архитектурную композицию храма.

Вторая половина IV тысячелетия до н. э. ... К этому времени относится поразительная мраморная женская голова, вероятно голова богини (Багдад, Иракский музей), найденная в Уруке, одном из древнейших центров шумерской культуры. Благородство, ясность и внутренняя гармоничность образа предвосхищают на несколько тысячелетий великое искусство Эллады. А огромные, ныне пустые глазницы (некогда инкрустированные цветными камнями) придают всему лику подлинно вещую, незабываемую выразительность.

Вероятно, в эти же далекие времена шумеры ввели в обращение каменные цилиндрические печати — амулеты с вырезанными человеческими и звериными фигурами. Среди них — самые ранние образцы так называемой геральдической композиции с точно выделенной средней осью и симметрично расположенными по бокам фигурами: эта стройная и внутренне уравновешенная композиция станет впоследствии типичной для всего искусства Передней Азии.

Наследие доисторических времен, магический образ Зверя, главенствует во многих произведениях вавилонского изобразительного искусства. Чаще всего это лев или бык. Ведь и в молитвенных гимнах Двуречья ярость богов сравнивали со львиной, а мощь их — с бешеной силой дикого быка. В поисках сверкающего, красочного эффекта вавилонский ваятель любил изображать могучего зверя с глазами и высунутым языком из ярких цветных камней.

...Медный рельеф, некогда возвышавшийся над входом шумерского храма в аль-Обейде (2600 лет до н. э. Лондон, Британский музей). Орел с львиной головой, сумрачный и непоколебимый, как сама судьба, с широко распластанными крыльями, когтями удерживает двух симметрично стоящих оленей с декоративно-затейливо разветвленными рогами. Покоен орел,

Голова богини из «Белого Храма» в Уруке. Багдад. Иракский музей



победно восседающий над оленями, покойны и схваченные им олени. Предельно ясная и предельно внушительная своей стройностью и внутренней силой, типично геральдическая композиция.

Исключительный интерес по мастерству исполнения и по замечательной декоративности, в сочетании с самой причудливой фантазией, представляет пластинка с перламутровой инкрустацией по черной эмали, украшавшая арфу, найденную в царских гробницах Ура (2600 лет до н. э. Филадельфия, Музей университета). Предвещающее (опять-таки на тысячелетия) басни Эзопа, Лафонтена и нашего Крылова преображение животного царства: человеческими чертами наделяются звери, которые действуют и, видимо, рассуждают, как люди: осел, играющий на арфе, танцующий медведь, лев на задних лапах, величаво несущий вазу, пес с кинжалом за поясом, загадочный, чем-то напоминающий жреца чернобородый «человек-скорпион», за которым шествует проказливый козлик...

Великолепна могучая голова быка из золота и лазурита с глазами из белой раковины, тоже украшавшая арфу, которая в реконструированном виде являет собой подлинное чудо прикладного искусства.

Какая монументальность и какая ювелирная тонкость работы, какая роскошь отделки, какая красочность и какое мудрое, во все проникающее и все охватывающее художественное мастерство!



110 *Медный рельеф из храма в аль-Обейде. Ок. 2600 г. до н. э.* Лондон. Британский музей

По причинам, указанным выше, памятников вавилонского искусства дошло до нас значительно меньше, чем египетского. Тем большую ценность представляют уцелевшие образцы художественного творчества Шумера, Аккада и Вавилона.



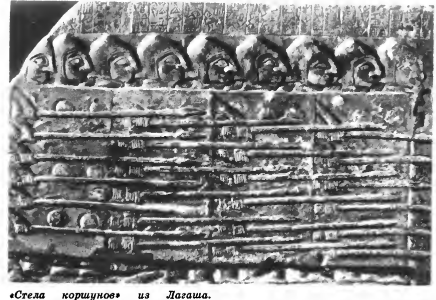


Пластинка с перламутровой инкрустацией. Украшение арфы из царских гробниц Ура. Ок. 2600 г. до н. э.
Голова быка с арфы из царской гробницы Ура. Филадельфия. Музей университета

«Стела коршунов», прославляющая победу правителя города Лагаша над соседями и так названная потому, что ваятель изобразил коршунов, раздирающих трупы разбитых врагов,— считается самым значительным из дошедших до нас произведений шумерского искусства этого периода.

«Построчное» раскрытие сюжета, как в египетском искусстве, и внушительная монументальность всей композиции характеризуют этот рельеф (XXV в. до н. э. Париж, Лувр).

Группа мраморных статуэток из Тель-Асмара (первая половина III тысячелетия до н. э. Багдад, Иракский музей). Высота самой большой — тридцать сантиметров. Это изображения богов, жрецов и молящихся. Все они стоят выпрямившись во весь рост, со сложенными на груди руками. Тела их и длинные облачения поданы схематично, как бы лишь намечены, но на них и не обращаешь внимания, которое целиком сосредоточивается на лицах. Какие лица! Точнее, лики или даже маски! Да, именно маски — так нереальны, фантастичны, и островыразительны



«Стела коршунов» из Лагаша. XXV в. до н. э. **Париж. Лувр**

Мраморные статуэтки из Тель-Асмара. Первая половина III тысячелетия до н. э. **Багдад. Иракский музей**



Статуэтка Эбих-ила из Мари. Ок. 2500 г. до н. э. Париж. Лувр
Так называемая голова Саргона. XXIII в. до н. э. Багдад. Иракский музей

эти образы. Вот наголо выбритая голова, а вот причудливые, как бы в несколько этажей завитками расчесанные бороды. Но главное — глаза: огромные, словно застывшие в изумлении, либо в невозмутимо-лукавом созерцании чего-то, что видят они, но не видим мы, быть может... в созерцании нас с вами, глядящих на них, но не понимающих их до конца. Нам ясно одно: каждая фигурка геометрично построена так, чтобы зрителя разил сразу же взгляд ее огромных глаз из цветных камней, столь крепко всаженных, что их не расшатало время. Все то загадочное, все то, мнится нам, насмешливо-мудрое, что таит в себе культура древней Вавилонии, пристально взирает на нас из этих чудовищных глазниц.

И также поражает нас огромными инкрустированными глазами, улыбкой не то самодовольно-блаженной, не то хитро-насмешливой алебастровая статуэтка из города Мари, изображающая некоего «управляющего» по имени Эбих-ил — в широкой традиционной юбке, полуобнаженного, бородатого, с бритой головой и руками, тоже сложенными на груди.

Победная стела Нарам-Сина. Ок.
XXIII в. до н. э. **Париж. Лувр**



В XXIV в. до н. э. семитический город Аккад, которым правил прославленный своими победами царь Саргон Древний, подчинил себе значительную часть Двуречья.

В зодчестве влияние Аккада сказалось в окончательном утверждении арки и свода, в ваянии — в тонкой проработке деталей, в меньшей условности изображения, в подлинной и часто весьма выразительной портретности. Замечательна в этом отношении голова из меди, быть может, портрет самого Саргона. Опять лик, маска! Но маска с чертами конкретной личности, суровой и властной; нрав выявлен с не меньшей силой в этой «царской голове», чем бычья мощь в бычьей голове из Ура.

Голова статуи Гудеа из Лагаша.
Париж. Лувр



Победная стела Нарам-Сина (преемника Саргона, продолжившего его дело) — совершеннейшее произведение аккадского искусства (Париж, Лувр). Эпическая поэма, запечатленная в камне. Постепенное восхождение царских воинов на гору исполнено победного ритма, композиция ясна и геометрична, и это уже не построчное повествование, а как бы единый полнозвучный аккорд, в котором звучит гордость торжества над врагом.

Сам Нарам-Син гигантского роста, по сравнению со своими воинами, возвышается над побежденными, как триумфатор. А над ним только вершина горы и сияющие звезды.

Рельеф стелы законов Хаммурапи.
Первая половина XVIII в. до н. э.
Париж. Лувр.



Между тем в Шумере жрец Гудеа, полновластный правитель города Лагаша, развивает в XXII в. до н. э. бурную строительную деятельность. Увы, почти ничего не сохранилось от воздвигнутых при нем архитектурных памятников. Но нам хорошо известны и лицо самого Гудеа, и скульптура его времени: около двадцати его статуй (большинство сейчас находится в парижском Лувре) было обнаружено при раскопках. Некоторые исполнены с большим мастерством и тщательной обработкой деталей, явно портретные черты правителя в жреческом облачении сочетаются в них со все той же, столь типичной для шумерских скульптурных изображений загадочной пристальностью взгляда, внутренней сосредоточенностью всего образа, будь то в созерцании или молитве. Как и в современных им статуях фараонов, камень подлинно оживает в статуях Гудеа.

При царе Хаммурапи (1792—1750 гг. до н. э.) город Вавилон объединяет под своим главенством все области Шумера и Аккада. Слава Вавилона и его царя гремит во всем окружающем мире.

Хаммурапи издает знаменитый свод законов, известный нам по клинописному тексту на почти двухметровом каменном столбе, украшенном очень высоким рельефом. В отличие от стелы Нарам-Сина, напоминающей живописную композицию, фигуры рельефа выделяются монументально, словно круглые скульптуры, вертикально рассеченные пополам. Бородатый и величавый бог солнца Шамаш, сидя на троне-храмике, вручает символы власти — жезл и магическое кольцо — стоящему перед ним в исполненной покорности и благоговения позе царю Хаммурапи. Оба смотрят пристально друг другу в глаза, и это усиливает единство композиции.

При всех своих несомненных художественных достоинствах этот прославленный рельеф являет уже некоторые признаки грядущего упадка вавилонского искусства. Фигуры сугубо статичны, в композиции не чувствуется внутреннего нерва, былого вдохновенного темперамента.

Мощь и политическое значение Вавилона ослабли в последующие века. Между тем новая держава рвалась к власти в Двуречье: в буре сражений Ассирии суждено было утвердить свое главенство в краях, где расцвела одна из самых древних и великих культур человечества.

Ассирия

Не раз отмечалось, что ассирийцы отнеслись к своим южным соседям, вавилонянам, примерно так, как впоследствии римляне к грекам, и что Ниневия, столица Ассирии, была для Вавилона тем, чем Риму суждено было стать для Афин. В самом деле, ассирийцы заимствовали религию, культуру и искусство Вавилонии, значительно огрубив их, но и наделив новым

пафосом могущества. Они установили в беспокойном Двуречье свой державный порядок, создали единое мощное государство и, использовав Двуречье как плацдарм, распространили огнем и мечом свое господство на огромные территории от Синайского полуострова до Армении, от Малой Азии до Египта, и даже сам Египет был на короткое время завоеван ими.

В развалинах дворца ассирийского царя Ашшурбанипала обнаружена библиотека, вероятно самая значительная во всем тогдашнем мире, насчитывавшая несколько десятков тысяч клинописных текстов, в том числе все важнейшие произведения вавилонской литературы. Эта царская библиотека дала востоковедам ценнейший ключ к познанию культуры Двуречья. Действительно, огромна заслуга ассирийского владыки, собиравшего древние таблички и составившего из них библиотеку, предназначенную «для его личного пользования».

Этот царь сообщал о себе такие сведения:

> Я, Ашшурбанипал, постиг... все искусство писцов, усвоил
> знание всех мастеров, сколько их есть, научился стрелять из
> лука, ездить на лошади и колеснице, держать вожжи... Я
> постиг скрытые тайны искусства письма, я читал в небесных и земных постройках и размышлял [над ними].
> Я присутствовал на собраниях царских переписчиков.
> Я наблюдал за предзнаменованиями, я толковал явления небес
> с учеными жрецами, я решал сложные задачи с умножением и
> делением, которые не сразу понятны...
> В то же время я изучал и то, что полагается господину; и
> пошел по своему царскому пути.

И, однако, живая нить между древней шумеро-аккадской культурой и ее наследницей — ассирийской культурой была все же надорвана.

Ибо тот же царь Ашшурбанипал, усердный собиратель и, очевидно, просвещенный библиофил, оставил такую запись: «Для меня было большой радостью повторять красивые, но непонятные надписи шумеров и неразборчивые аккадские тексты». Этому не следует удивляться. Ведь многим письменным памятникам, о которых идет речь, было тогда уже две-три тысячи лет!..

Ассирийское искусство от начала I тысячелетия до н. э. и до крушения ассирийской державы в конце VII в. до н. э. было целиком исполнено пафосом силы, прославляло мощь, победы и завоевания ассирийских властителей.

Жестокое, но могучее по своему пафосу искусство; горячее дыхание его и впрямь как будто исполнено львиной ярости и бешеной силы дикого быка...

Величественны и фантастичны некогда возвышавшиеся у входа в знаменитый Хорсабадский дворец царя Саргона II, близ Ниневии, грандиозные крылатые быки в тиарах, с высокомерными человеческими ликами, сверкающими глазами, с огромными, прямоугольными, сплошь закрученными мелким завитком бородами; каждый бык — с пятью тяжелыми, все под

собой попирающими копытами (алебастр. Вторая половина VIII в. до н. э. Париж, Лувр). Да, именно пятью! Это добрые гении, стражи царских чертогов, охранявшие их от врагов, видимых и невидимых, наделенные лишней ногой, чтобы каждый входящий видел их сбоку — в движении, устрашающем своей тяжестью, а спереди — в не менее грозном покое...

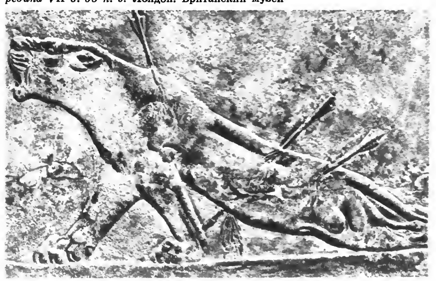
Не культовые, а светские сюжеты преобладают в рельефах и росписях ассирийских дворцов. Не культовая, а грандиозная дворцовая и крепостная архитектура с мерно чередующимися башнеобразными выступами характерна для военной ассирийской державы, которой царь служил увенчанием.

Крылатый бык из дворца Саргона II.
Вторая половина VIII в. до н. э.
Париж. Лувр



Сцены охоты. Рельеф из дворца Ашшурбанипала в Ниневии. Середина VII в. до н. э. Лондон. Брнтанский музей

Умирающая львица. Рельеф из дворца Ашшурбанипала в Ниневии. Середина VII в. до н. э. Лондон. Брнтанскнй музей



Царь! Он не небожитель, не воплощенный бог, как в Египте, но всемогущий земной повелитель, меч которого — высший закон.

Самые знаменитые рельефы из ассирийских царских дворцов находятся теперь в лондонском Британском музее и в парижском Лувре. Ленинградский Эрмитаж также обладает характерными образцами этой монументальной скульптуры.

Да, это сплошь прославление царя, его власти, его деяний. Всюду лицо царя величаво, деспотически сурово, без индивидуальных черт. Он одинаково грозен и безличен и в охоте, и в бою, и когда шествует в сопровождении толстых, безбородых евнухов, держащих над его головой роскошные опахала, и когда пирует с царицей, празднуя победу над врагом, чья голова подвешена рядом. А какие мускулы на руках и ногах царя, вельмож его и воинов! Огромные, железные, пудовые...

Баснословная роскошь царских облачений, утвари, бесчисленных украшений. И беспримерное в искусстве изображение царской жестокости: сажание на кол, вырывание у пленников языка и сдирание кожи в присутствии царя, жутко переданные — без тени жалости.

И наконец, в царских охотах и битвах замечательные изображения животных. Это и есть вершина ассирийского искусства.

Пружинисто сгибающиеся под тяжестью всадников, мчащиеся по пустыне верблюды... Гордая львиная ярость и бешеный конский бег... Искусство еще никогда не достигало такой силы в изображении подобных сцен, где главными героями являются лев, верблюд или конь. И конечно, такой динамизм, такая мощь звериного порыва даже не мерещились изысканному художнику, написавшему едва ли не самую бурную в искусстве Египта охоту на львов на ларце в могиле Тутанхамона.

«Умирающая львица» из дворца Ашшурбанипала (VII в. до н. э. Лондон, Британский музей) — шедевр мирового значения. Эта львица, пронзенная стрелами, пытающаяся подняться в последнем отчаянном усилии, исполнена трагического величия. Пасть ее, раскрывшаяся в предсмертном рыке, расставленные треугольником передние лапы и резкая диагональ поверженного тела — создание великого ваятеля. И сохранись от всей Ассирии с ее кровавыми победами, жаждой мирового владычества, культом грубой силы, неслыханными жестокостями и умопомрачительной роскошью только этот рельеф, мы бы знали, что у ассирийского народа было великое искусство и, значит, великая душа.

Ибо величие народной души пробивается наружу сквозь гнёт самой безжалостной, самой бесчеловечной тирании.

Ассирийское владычество в Передней Азии не было долговечным. В 612 г. до н. э. гордая Ниневия была взята приступом войсками вавилонского царя и мидянами, которые в свою очередь превратили побежденную ими твердыню в груду развалин и подвергли всю страну полному разорению.

Вернемся к бронзовому веку, к тем временам, когда за пределами долин Нила и Тигра с Евфратом еще существовало первобытное общество.

На Северном Кавказе, главным образом на Кубани, раскопано много курганов, и среди них громадный (высотой более десяти метров) Майкопский курган, в котором обнаружено богатейшее погребение конца III — начала II тысячелетия до н. э. Это погребение содержит множество художественных произведений, в том числе бусы из сердолика и бирюзы, происходящие из Передней Азии. Над прахом покойника был водружен балдахин (ныне хранящийся в Эрмитаже), украшенный нашивными бляшками в виде львов и бычков, полотнище которого держалось на серебряных столбиках с литыми из золота фигурками бычков. Эти удивительно реалистические фигурки, вероятно, работа талантливого местного мастера, свидетельствующая о высоком художественном уровне Северо-Кавказской культуры, между тем как бляшки явно исполнены либо в самой Месопотамии, либо под влиянием месопотамского искусства.

Добавим, что в разных районах Грузии найдено при раскопках большое количество медных топоров второй половины III тысячелетия до н. э., родственных по форме ранним шумерским топорам.

Так уже в эти далекие времена культура Двуречья переплеталась с культурой народов и племен, порой географически отдаленных, но через соседей входивших в какое-то соприкосновение с Вавилонией, искусство которой, вероятно, производило на них глубокое впечатление.

Племена древнего Закавказья особенно преуспели в торевтике, т. е. искусстве чеканки. Крупные культурные очаги Кавказа, богатого рудами, оказали влияние на развитие культуры бронзового века во всей Восточной Европе.

В кургане племенного вождя в Триалети (Грузия) обнаружены высокохудожественные чаши и кубки из золота и серебра, относящиеся к XVIII в. до н. э., в частности замечательный серебряный кубок с чеканными изображениями, расположенными двумя горизонтальными поясами (Тбилиси, Музей Грузии). В нижнем — вереница оленей, в верхнем — процессия в два десятка фигур: странные существа с человеческим туловищем, но со звериной головой и хвостом. Процессия направляется к богине, сидящей на троне возле священного дерева.

Пояса с изображениями свободно развертываются вокруг кубка; мерное чередование фигур и их общий декоративный стиль роднят это произведение закавказских мастеров с искусством всего древневосточного мира.

Шумер, Аккад, Вавилон, Ассирия... Мир, непосредственно окружавший эти государственные образования с их культурными очагами, развивался под их влиянием, обогащался их

Кубок из Триалети. Грузия. Середина XVIII в. до н. э. Тбилиси. Музей Грузии





Изваяния с Черной горы. (Анкара. Музей хеттской культуры)

достижениями, но и сам обогащал их своим вкладом в общую культурную сокровищницу.

...Финикийцы. Этот народ купцов и мореплавателей, хитроумный и предприимчивый, держал в своих руках на рубеже II и I тысячелетий до н. э. чуть ли не всю торговлю на Средиземном море. Памятников его искусства, широко использовавшего в этот период чужеземные образцы, осталось сравнительно мало. Тогдашний мир обязан финикийцам изобретением пу́рпура (красителя, изготовлявшегося из особого вида моллюсков), совершенствованием стеклянных изделий и, главное, созданием алфавитного письма (впоследствии усовершенствованного греками), более удобного для торговых операций, чем египетские иероглифы или вавилонская клинопись.

Торговое посредничество финикийцев имело огромное значение для переплетения великих культур.

...Могучее ассирийское искусство немалым обязано искусству хеттов. Ведь, например, задолго до утверждения владычества Ассирии в Двуречье у входа в хеттские храмы и дворцы хеттских царей возвышались грандиозные фигуры фантастиче-



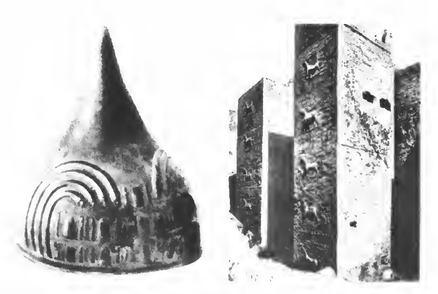
Портик храма в Телль-Халафе. XI—IX вв. до н. э.

ских животных — стражей. Но о хеттах совершенно забыли в последующие века (как, впрочем, забыли и об их победителях — ассирийцах). Только в наше время востоковеды получили реальное представление о хеттском искусстве и по-настоящему преуспели в трудном деле прочтения хеттских надписей.

Во второй половине 40-х годов турецкие археологи предприняли большие раскопки в Анатолии, где некогда процветала хеттская культура. Новая, любопытная глава вписывалась в историю человечества. Святилища под открытым небом, из которых наиболее значительное вблизи древней хеттской столицы, где сейчас — турецкая деревушка... Но самое интересное — это обломки скульптур, обнаруженные на крутом гребне, известном под названием Черной горы: каменные головы с огромными глазами, поразительными по выражению не то восторженному, не то пристально-сосредоточенному. Статуэтки бога-оленя с громадными затейливыми рогами, созданные более четырех тысячелетий назад, т. е. примерно за тысячу пятьсот лет до схожих с ними, но художественно более острых и совершенных, обнаруженных у нас на Алтае. Любопытней-

шая женская статуэтка из золота и серебра с притворно печальным, чуть лукавым лицом. Впрочем, не лицом, а ликом, как и каменные головы на Черной горе.

Некоторая грубость, даже топорность работы, соответствующая подчас недостаточно яркой одухотворенности замысла, снижает художественный уровень хеттских каменных извая-



Бронзовый шлем царя Аргишти. Ленинград. Государственный Эрмитаж
Ворота Иштар в Вавилоне. Около 570 г. до н. э.

ний. И все же какое-то свое слово хетты сказали в искусстве, слово, видимо прозвучавшее во всей Передней Азии. Ведь именно они впервые в истории архитектуры ввели так называемую циклопическую кладку из необработанных каменных глыб.

И также сказало свое слово в искусстве соседнее с Ассирией государство Митанни. Об этом свидетельствует хотя бы портик храма, воздвигнутого в Телль-Халафе (XI—IX вв. до н. э.): перекрытие этого портика покоится на головах трех божеств, стоящих на спинах свирепых зверей с раскрытыми пастями и сверкающими глазами, что в целом выглядит очень грозно и торжественно (Берлин, Музей).

...В I тысячелетии до н. э. южные районы Закавказья вошли в состав Урарту — самого древнего государственного образования на территории Советского Союза.

Как мощное рабовладельческое государство Урарту утвердилось на Армянском нагорье в середине IX в. до н. э. История и культура Урарту, занимавшего одно время главенствующее положение в Передней Азии, подробно изучены уже в советское время Б. Б. Пиотровским, руководившим обширными археоло-

гическими исследованиями на холме Кармир-Блур, близ Еревана, где он откопал урартскую крепость города бога войны и бури Тейшебы, расчлененную многочисленными башнями.

В начале VI в. до н. э. эта цитадель была разрушена и сожжена скифами. Материал, обнаруженный в земле, дал возможность точно установить, в какое время года рухнула под напором кочевников могучая твердыня: хлеб был уже собран, но виноград еще не созрел, в кучке сохранившейся травы оказались цветы конца июля — первой половины августа.

В Эрмитаже древний мир Урарту воскресает перед посетителями не только зримо, но и слышимо. Вот экскурсовод слегка ударяет рукой по бронзовой чаше, выставленной на стене, и глубокий торжественный звук проносится по залам музея. Это совершенно замечательное звучание, раздающееся из глубины веков, звучание трагически оборвавшейся древней культуры.

Урарты заимствовали клинопись у ассирийцев, приспособив ее к особенностям своего языка, и все их искусство, хотя и во многом самобытное, близко по духу ассирийскому.

Основное собрание урартских древностей, включающее бронзовый щит царя Сардура, украшенный изображениями львов и быков, хранится в Ереванском музее. В эрмитажном собрании — бронзовый шлем царя Аргишти с изображениями крылатых божеств в рогатых шлемах, змей с львиными головами, боевых колесниц и воинственных всадников с круглыми щитами и дротиками. Единый ритм, симметрия и монументальность, несмотря на небольшие размеры фигур. На краю шлема короткая надпись: «Богу Халди, владыке, этот шлем Аргишти, сын Менуа, подарил». И также в Эрмитаже — статуэтка, некогда украшавшая царский трон, бронзовая, с лицом из белого камня и инкрустированными глазами, опять-таки огромными и, видится нам, загадочно посмеивающимися: четвероногое, крылатое существо с человеческими чертами и сложенными на груди руками, в котором дышит уже не суровая мощь Ассирии, а древняя тайна вавилонских магов...

Вавилон! «Город великий... город крепкий», как сказано в библии, который «яростным вином блуда своего напоил все народы».

Это не о Вавилоне мудрого царя Хаммурапи, а о Нововавилонском царстве, основанном пришельцами в Вавилонию, халдеями, после разгрома Ассирии.

От этого Нового Вавилона осталась в общем лишь память, ибо после его захвата персидским царем Киром II в 538 г. до н. э. Вавилон пришел постепенно в полный упадок. В средние века нашей эры на месте этого города ютились лишь убогие арабские хижины.

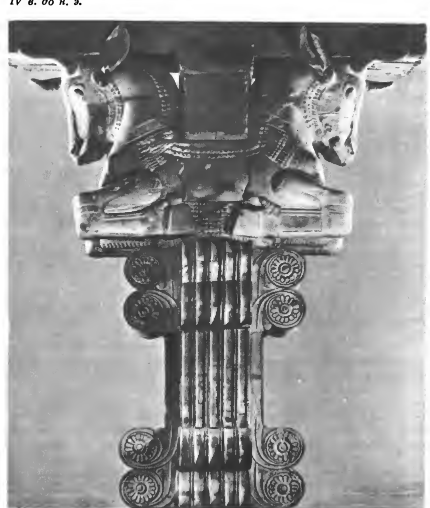
Так что сбылись в конечном счете угрозы древних евреев, долго томившихся в вавилонском плену и проклявших Вавилон, устами своих пророков предрекая ему горькую участь: «И Вавилон, краса царств, гордость Халдеев, будет ниспровер-

жен... Не заселится никогда, и в роды родов не будет жителей в нем; не раскинет Аравитянин шатра своего, и пастухи со стадами не будут отдыхать там. Но будут обитать в нем звери пустыни, и домы наполнятся филинами; и страусы поселятся, и косматые будут скакать там. Шакалы будут выть в чертогах их, и гиены — в увеселительных домах...»

Итак, Вавилон — это память... Ибо раскопки позволили восстановить план огромного города, но не былое его величие.

Память о царе Навуходоносоре, который победил египтян, разрушил Иерусалим и полонил евреев, окружил себя беспримерной даже в те времена роскошью и превратил в неприступ-

Капитель колонны из Суз. Начало IV в. до н. э.



ную твердыню отстроенную им столицу, где рабовладельческая знать предалась самой разгульной жизни, самым безудержным наслаждениям...

Вот запись, оставленная этим царем:

«Я окружил Вавилон с востока мощной стеной, я вырыл ров и укрепил его склоны с помощью асфальта и обожженного кирпича. У основания рва я воздвиг высокую и крепкую стену. Я сделал широкие ворота из кедрового дерева и обил их медными пластинками. Для того чтобы враги, замыслившие недоброе, не могли проникнуть в пределы Вавилона с флангов, я окружил его мощными, как морские волны, водами. Преодолеть их было так же трудно, как настоящее море. Чтобы предотвратить прорыв с этой стороны, я воздвиг на берегу вал и облицевал его обожженным кирпичом. Я тщательно укрепил бастионы и превратил город Вавилон в крепость». Все это было напрасно, ибо жрецы, занявшие исключительно высокое положение в Нововавилонском царстве, при одном из преемников Навуходоносора попросту передали страну и столицу персидскому царю... в расчете на увеличение своих доходов.

А стены Вавилона с их бесчисленными башнями были действительно внушительны. Изумленный Геродот сообщает, что по ним могли свободно разъехаться две колесницы, запряженные четверкой лошадей. Раскопки подтвердили его свидетельство. В Новом Вавилоне было два бульвара, двадцать четыре больших проспекта, пятьдесят три храма и шестьсот часовен.

Память о знаменитой по библии «Вавилонской башне», которая была грандиозным семиярусным зиккуратом (построенным ассирийским зодчим Арадахдешу), высотой в девяносто метров, со святилищем, сверкающим снаружи голубовато-лиловыми глазурованными кирпичами.

Это святилище, посвященное главному вавилонскому богу Мардуку и его жене, богине утренней зари, было увенчано золочеными рогами, символом этого бога. Если верить Геродоту, стоявшая в зиккурате статуя бога Мардука из чистого золота весила почти две с половиной тонны. Жители Вавилона говорили Геродоту, что сам Мардук посещает зиккурат и почивает в нем. «Но мне,— пишет рассудительный греческий историк,— это представляется весьма сомнительным...»

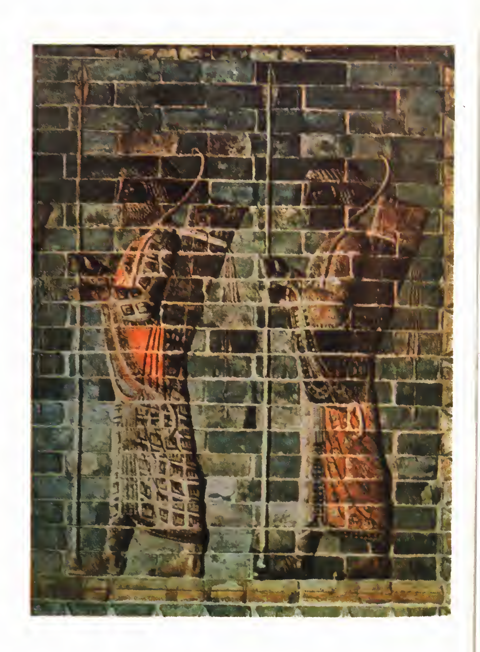
Память о знаменитых «висячих садах» полумифической царицы Семирамиды, почитаемых греками как одно из семи чудес света.

То было многоярусное сооружение с прохладными покоями на уступах, засаженных цветами, кустами и деревьями, орошавшихся при помощи огромного водоподъемного колеса, которое вращали рабы. При раскопках на месте этих «садов» был обнаружен всего лишь холм с целой системой колодцев.

Память о «Воротах Иштар» — богини любви...

Впрочем, от этих ворот, через которые пролегала главная процессионная дорога, сохранилось и нечто более конкретное. На плитах, которыми она была вымощена, красовалась такая

Воины («Бессмертные»). Изразцовый фриз из Суз. V в. до н. э. Париж. Лувр



надпись: «Я — Навуходоносор, царь Вавилона, сын Набопаласара, царя Вавилона, вавилонскую улицу замостил для процессии великого господина Мардука каменными плитами из Шаду. Мардук, господин, даруй нам вечную жизнь». Стены дороги перед Воротами Иштар были облицованы голубым глазурованным кирпичом и украшены рельефным фризом, изображающим шествие львов — белых с желтой гривой и желтых с красной гривой. Стены эти вместе с воротами — самое замечательное, что сохранилось, хотя бы частично, от грандиозных сооружений Навуходоносора (Берлин, Музей).

Следует признать, что по подбору тонов эта блестящая цветная глазурь, пожалуй, едва ли не самое интересное в дошедших до нас памятниках искусства Нововавилонского царства. Сами же фигуры зверей несколько однообразны и маловыразительны, и их совокупность, в общем, не более чем декоративная композиция, при этом лишенная динамизма. Искусство Нового Вавилона создало мало оригинального, оно повторяло лишь с большей и порой чрезмерной пышностью образцы, созданные древней Вавилонией и Ассирией. Это было искусство, которое мы бы ныне назвали академическим: форма, воспринятая как канон, без той свежести, непосредственности и внутренней оправданности, которые некогда ее одушевляли.

...Новая держава утвердилась в Передней Азии и далеко расширилась за ее пределы. Это могущественная персидская, или иранская, империя династии Ахеменидов: Вавилония и Ассирия, Малая Азия и Египет, Мидия, Армения, Сирия и даже Средняя Азия вошли в ее состав. Как и ассирийское, как и вавилонское, ее владычество было кратковременным, но грозным и порой блистательным (539—330 гг. до н. э.).

V в. до н. э. ... Подчинив себе многие народы, ахеменидский Иран впитывает соки их культур. Но его искусство вносит в общую сокровищницу и свои оригинальные черты.

Искусство ахеменидского Ирана — прежде всего дворцовое, придворное. Повелители великой империи пожелали увековечить память о своем могуществе грандиозным строительством: дворцовые ансамбли в Пасаргадах, Персеполе и Сузах (ныне руины) затмили своим размахом и роскошью почти все, что было создано в былые века в других державах. Как и ассирийские дворцы, они были украшены огромными рельефами, и у входа их стояли крылатые быки еще более внушительных размеров, чем в Хорсабаде. Новшество, введенное персидскими зодчими,— это ападана: многоколонный тронный зал с целым лесом в сотню легких, стройных колонн из разноцветных камней или таких, как, например, в Сузах, где увенчанием двадцатиметровых колонн служили тяжелые капители в виде бычьих полуфигур. Золотые обшивки и многоцветные изразцы украшали залитые светом покои. Яркий блеск красок, великолепие убранства и стройный размах грандиозной архитектуры утверждали в сознании подданных величие верховной власти. Бес-

Меч из Келермесского кургана. VI в. до н. э. Ленинград. Государственный Эрмитаж



конечными вереницами выстраивались по стенам рельефные фигуры царских воинов или данников.

Празднично - торжественное искусство, более покойное и светлое, чем ассирийское, и без жестокости, даже в прославлении побед.

Вечный памятник всего этого величия — знаменитый майоликовый фриз, изображающий царских телохранителей (Париж, Лувр). Греки называли этих лучников «бессмертными», так как их всегда было десять тысяч. Бесстрастные, с одинаковыми лицами, они чередуются перед нами словно символы незыблемого могущества.

Но пала и эта держава. Покоренный в IV в. до н. э. Александром Македонским, Иран, как и Египет, включился в русло эллинистической культуры, с которой он уже давно находился в постоянном соприкосновении.

* * *

Как мы говорили, культура юга нашей страны уже в III тысячелетии до н. э. переплеталась с древней шумерской культурой.

Заглянем еще дальше в глубь веков.

В Эламе (впоследствии вошедшем в состав иранской державы) под конец неолита, в IV тысячелетии до н. э. расцвело искусство керамики, прекрасные образцы которой имеются в Эрмитаже. Сосуды, расписанные геометрическими узорами со стилизованными (до неузнаваемости) изображениями птиц и горного козла. Так ведь и в скиф-

ском искусстве позднего периода (вспомним бронзовый конский налобник из Майкопа), т. е. через тридцать веков, изображения зверей превратятся в орнамент.

...«Луристанские бронзы», извлеченные из могильников XII—VIII вв. до н. э. в Луристане (в центральной части Ирана), с фигурами зверей, замечательными по реализму в сочетании с декоративной стилизацией; чеканные изделия ахеменидского Ирана — чаши, блюда, кувшины с ручками в виде зверей, ритоны (сосуды в виде рога) с головой лошади, антилопы или полуфигурой горного козла, равно как и уникальные по прихотливому стилистическому решению бронзовые лошадки — памятники Кобанской культуры (I тысячелетие до н. э.) на Северном Кавказе, в Осетии, родственны, конечно, искусству звериного стиля первобытного общества кочевников наших южных степей и Алтая и как бы предвещают его.

Золотые чеканные украшения меча из Келермесского кургана (Прикубанье, VI в. до н. э. Ленинград, Эрмитаж) являют знаменательное сочетание типично скифского звериного стиля и вавилоно-ассирийских, равно как и урартских, мотивов: крылатые человеческие фигуры, напоминающие ассирийские божества, переднеазиатские геральдические львы, и фигура оленя, очень схожая с той, что украшала щит, тоже найденный в Прикубанье, и которая по праву считается едва ли не величайшим шедевром скифского искусства.

В курганах нашего юга памятники скифского звериного стиля покоились рядом с изделиями греческих мастеров, либо вывезенными из Эллады, либо изготовленными в греческих колониях Причерноморья для скифской знати. А в Пазырыкских курганах найдены самый древний ворсовой ковер (V—III вв. до н. э.— до этого известны были ковры не старше XIII в. н. э.), по-видимому привезенный на Алтай из Средней Азии или Ирана, и самая древняя китайская ткань.

Итак, от Эллады, колыбели европейской цивилизации, до стен «недвижного Китая». Но и эти границы должны быть расширены. Ибо звериная мощь дышит в древнейших памятниках китайского искусства, а в Европе позднего железного века динамично-декоративное искусство кельтских племен во многом родственно скифскому.

Переплетение географическое и переплетение в веках, порой распространяющееся на несколько тысячелетий вплоть до совсем близких нам времен, а то и буквально до наших дней.

В Пермском краеведческом музее имеется крупнейшее собрание предметов пермского звериного стиля (хорошо представленного и в Эрмитаже). Их изготовляли, по-видимому, в великом множестве с очень давних времен до начала II тысячелетия н. э., а некоторые их мотивы сохранились до сих пор в деревянной резьбе Приуралья. Это, например, бляхи с монументальной (да, именно монументальной, несмотря на малый размер), широко выпяченной головой медведя, грозного хозяина тайги (отсюда и герб Перми), или чудесные «гремящие под-

вески», порой очень сложной формы, с болтающимися в ряд стилизованными гусиными лапками — плод живой фантазии, отмеченной большим художественным вкусом. В них много изящества и декоративности. Так исконные обитатели тайги находили в искусстве воплощение своих грез. С помощью подобных изображений они, как и люди самых древних культур, заклинали духов, чтобы утвердить свою власть над миром зверей. Восторг охотника дышит в этих подвесках и бляхах.

...Великое искусство скифского звериного стиля не исчезло полностью вместе со скифами, хотя сарматы, пришедшие в степные просторы на смену скифам, казалось бы, подорвали вконец его изобразительную мощь подчеркнуто беспредметной геометричностью, буйным динамизмом постоянно обновляющегося узора.

Пафос, созвучный скифскому искусству, неожиданно воодушевляет художественное творчество, возникшее гораздо позднее, в лоне совсем иной культуры.

Осло, столица Норвегии, «Музей кораблей викингов». На этих кораблях, которые служили им также местом погребения, викинги — предводители норманнских пиратских дружин совершали набеги,наводившие трепет на средневековую Европу. Этих воинов, пришедших из Скандинавии на нашу землю, русская летопись назвала варягами.

Большие, замечательно стройные корабли, в горделивом изгибе как бы воплощающие неудержимый порыв раскрепо-



Бляха из Приуралья. Ленинград. Государственный Эрмитаж

щенной энергии. Один из них, построенный в XI в., был откопан в большом кургане, в местности Осеберг, и потому вошел в историю мирового искусства под названием «Осебергского корабля». Такой славой он обязан своей деревянной резьбе со звериным орнаментом. Достаточно взглянуть на резную морду дракона, чтобы, несмотря на различие в стиле, почувствовать духовное родство этого северного средневекового искусства с древним искусством наших южных степей. Грозно раскрытая



пасть фантастического зверя пышет яростью. Какой мощный образ, какая острая выразительность! А между тем, как и скифская бляха, это по замыслу всего лишь украшение, пусть и наделенное магической силой. В степных просторах скифский вождь шел на врага со щитом, на котором красовался звериный образ. В очередном набеге корабль викингов рассекал волны со звериной мордой на носу, победно вздымающейся над морем. Морда эта, как и пантера или олень на скифском щите, величественна сама по себе. Динамическое переплетение зверей, кусающих друг друга, лентой развертывается в узорчатой, казалось бы, все поглощающей вязи средневековой скандинавской резьбы. Но эта же резьба, подчас переходя из декоративно-абстрактного искусства в конкретно-изобразительное, полностью выявляет значительность образа, устрашавшего неприятеля и враждебных духов.

Везде — выявление грозной, звериной мощи, как бы перекличка в веках, рожденная вечной тревогой, борьбой за существование, за добычу, за самоутверждение и власть. Для пещерного человека, для ассирийца или вавилонянина, для первобытного кочевника наших степей, для воина средневековой пиратской армады и для почти современного нам бушмена эта мощь одинаково олицетворяла неразгаданные силы природы, которые человеку надлежит подчинить своей воле.

Эгейское искусство



Крит

Тревога и надежда. Страх перед таинственными силами природы и дерзостное стремление овладеть ими. Страх перед смертью и жажда побороть смерть. Постоянная борьба со стихиями и столь же постоянная, беспощадная борьба человека с человеком — за землю, за скот, за то, кому быть рабом, а кому — господином. Постоянная опасность — и мечта о лучшей жизни, здесь ли, на земле, или в ином, неведомом мире. Тоска по невозвратимому, по «золотому веку», когда жизнь была прекрасна для человека. Упорная воля разгадать великую тайну бытия или мудростью, или колдовством. Желание власть имущих утвердить свое господство навечно. Желание заручиться поддержкой каких-то высших сил, чтобы побороть в себе самом постоянно возникающие сомнения и страхи. Обожествление деспотической власти, без которого эта власть, да и само неравенство между людьми показались бы противоестественными. Великая тоска, великая дума, великая жажда прогресса и великая надежда и вера, сменяющиеся великим отчаянием...

Все это в своей сложности и в своих противоречиях присутствовало в мироощущении людей всех культур, сущность которых открывалась нам до сих пор в их творчестве.

Но вот перед нами искусство, где, кажется нам, ничего этого нет, где все весело, безмятежно и просто, где во всем сквозит непосредственная радость бытия, без раздумий, сомнений и грез, где нет ни томления духа, ни жажды чего-то неизведанного, где жизнь — как бы сплошное сияние, сплошная игра, развлечение, где радость из мимолетной превращается в постоянную, где человек не трепещет ни перед роком, ни перед беспощадными, им же придуманными богами, не боится ни болезней, ни смерти, одним словом, где живет он подлинно в «золотом веке», по которому с такой тоской вздыхал древний вавилонянин, где нет «ни диких собак, ни волков», «ни страха, ни ужаса».

Да, такое искусство существовало, и создания его дошли до нас. Современное великим искусствам Египта и Месопотамии, оно выражало душу народа, о котором мы почти ничего не знаем, кроме его удивительного художественного творчества.

Трудно представить себе человеческое общество, действительно воспринимающее жизнь как сплошной праздник. И вряд ли такое общество когда-либо существовало. Но важно, что были люди, пожелавшие именно так изобразить жизнь, быть может опять-таки веря в магическую силу изображения; что были люди, очевидно ценившие в творчестве, которое мы ныне называем искусством, только то, что наполняло их душу безмятежной радостью, веселило их, утверждало в иллюзии легкого, приятного, бездумно-ликующего восприятия мира.

Чуждое великим вопросам, извечно волнующим человечество, но подлинно восхитительное, быть может, самое изящное из всех, до и после него возникших, абсолютно законченное в

своем мастерстве, это искусство расцвело в III и II тысячелетиях до н. э. в восточной части Средиземного моря, к югу от Эгейского моря,— на острове Крите.

Греческая мифология прославила этот остров сказаниями о влюбленных богах и царевнах, о героях, побеждающих злые силы, и о первом полете человека. На Крите родился сам главный греческий бог Зевс, и туда же, приняв образ быка, доставил он по волнам похищенную им финикийскую царевну, красавицу Европу. На Крите отважный Тесей убил кровожадное чудовище Минотавра, получеловека-полубыка, запертого в лабиринте, построенном зодчим Дедалом. И совершив этот подвиг, благополучно выбрался из лабиринта по клубку ниток, который дала ему влюбленная Ариадна, дочь критского царя Миноса. С Крита вылетели Дедал и Икар на крыльях из перьев, скрепленных воском, но воск растаял у Икара, слишком высоко поднявшегося к солнцу, и он упал в море, в память о нем названное потом Икарийским.

Бесчисленны художественные произведения, созданные на эти сюжеты и в античном мире, и в эпоху Ренессанса, а имена их героев остались и по сей день нарицательными. Но в греческих мифах о Крите трудно было распознать зерно истины, и они долго почитались всего лишь свидетельством какой-то духовной связи между Элладой и островом, где якобы царствовал Минос, сын Зевса и Европы, стяжавший себе славу справедливейшего из правителей.

Однако о том, что царь, а быть может, несколько царей с таким именем правили Критом, упоминалось не только в мифологии, но и в трудах греческих историков. Упоминалось о Крите и в египетских текстах. Не подлежало сомнению, что критское царство было некогда сильной державой с могущественным флотом, что само географическое положение острова — между Европой, Северной Африкой и Малой Азией — отводило ему значительную роль в международных торговых сношениях того времени и что его культура должна была развиваться в благотворном соприкосновении с древними культурными мирами долины Нила и Двуречья. Но до самого начала нынешнего века оставалось совершенно неясным, какова была эта культура, какое место народ, населявший в бронзовом веке этот остров, занимает в истории мировой, и в частности европейской, цивилизации.

Хранитель Оксфордского музея Артур Джон Эванс (впоследствии получивший титул сэра за свои исключительные заслуги по открытию Критской цивилизации) начал копать на Крите в марте 1900 г. Уже на третий день он записывал: «Исключительное явление — ничего греческого, ничего римского...»

Древний Крит открывался ему без каких бы то ни было позднейших наслоений — в своем первозданном виде.

Этот английский ученый был человеком упорным и в то же время наделенным подлинной исследовательской страстью. За-

интригованный доставленными из Крита печатями с какими-то непонятными письменами, он решил выяснить на месте их происхождение. Вначале Эванс предполагал там остаться недолго. Однако археологические работы на Крите так увлекли его, что он посвятил им остаток жизни. Умер он в 1941 г. девяностолетним стариком, заслужив признательность человечества замечательным проникновением в глубь веков, в истоки великой цивилизации, подлинно беспримерной по своему значению.

О своих исследованиях Эванс рассказал в четырехтомном труде, в котором, назвав в честь царя Миноса критскую культуру «Минойской», разделил ее на три основных периода:

Раннеминойский — III тысячелетие до н. э.

Среднеминойский — первая половина II тысячелетия до н. э.

Позднеминойский — вторая половина II тысячелетия до н. э.

Прежде чем более подробно остановиться на содержании и стиле критского искусства, отметим некоторые его особенности, поразившие всех исследователей.

Как в Египте и в Месопотамии, строительное искусство процветало на Крите. Но похоже, что здесь это искусство имело преимущественно светский, дворцовый характер. То же относится и к другим искусствам. Ведь не обнаружено ни одного крупного художественного памятника, прославляющего божество.

А между тем у критян, несомненно, была какая-то религия. В мелкой пластике встречаются изображения божеств, а в живописи — культовых церемоний. Но ясно, что не религия — главная тема критского искусства.

Высказывалось предположение, что критяне собирались для таких церемоний в особых «священных» рощах. Но факт остается фактом: они не стремились запечатлеть в грандиозных постройках, в стенных росписях или в мраморе и граните свое представление о божестве. Не значит ли это, что само это представление было у них более расплывчатым, менее самодовлеющим, чем у вавилонян и у египтян? А если так, то не потому ли, что страх перед богами, олицетворяющими могучие силы природы, был им менее свойствен?

Чтобы наладить земледелие в краях, где плодородие почвы зависело от разливов больших рек, египтянам и вавилонянам приходилось осуществлять грандиозные ирригационные работы, постоянно заботиться об удержании вод. Обуздание стихии требовало обращения к богам. На Крите можно было обойтись без этого: мягкий климат способствовал земледелию во все времена года, обилие плодов земных — зерна, винограда, оливкового масла и меда — обеспечивалось, при сравнительно легком труде, самой природой.

Но ведь не земля, а море поглощало в первую очередь деятельность островитян — мореплавателей и купцов. Однако и море со всеми его опасностями и коварством, равно как и час-

тые на Крите землетрясения, не побуждали критян возвеличивать в камне богов с расчетом на их благорасположение.

Как объяснить это? Мы пока что не располагаем сведениями, проливающими свет на верования и мироощущение древних обитателей Крита.

Критские дворцы не были укреплены: ни рвов, ни мощных крепостных стен не обнаружено вокруг них при раскопках. Вероятно, критяне считали, что флот их, властитель моря, достаточно могуч, чтобы отразить любое нападение.

Не дворец-крепость, а просто дворец со всем великолепием, связанным с этим понятием. Ощущение безопасности в дворцовых покоях, вера, что вражеская угроза рассеется где-то вдали, должны были накладывать отпечаток на всю жизнь их обитателей. А кругом дворца — высокие горы со сверкающим снегом, цветущие равнины, оливковые рощи под вечно синим небом, а за ними теплое, бархатное море, которое бороздят надежные корабли критского царя!

Мы почти ничего не знаем о социальной структуре Критского государства. Жестокости человеческого неравенства, возможно, определяли судьбу критского народа в не меньшей степени, чем народов долины Нила и Двуречья. И, однако, в отли-

Кносский дворец на Крите. Лестница и световой колодец. XVI—XIV вв. до н. э.



чие от художников Египта и Вавилонии, критские художники не изображали сильных мира сего более рослыми, чем простые смертные. Опять примечательное явление, свидетельствующее о каких-то особенных чертах критской цивилизации.

Царские дворцы! Самый большой, площадью в двадцать тысяч квадратных метров, раскопан в Кноссе. По сторонам большого внутреннего двора было в нем столько комнат, коридоров, запутанных ходов, что он подлинно походил на лабиринт.

Тут все говорит о стремлении сделать каждодневную жизнь как можно удобнее и приятнее.

Свет и прохлада даже в самые знойные дни. Такое сочетание достигалось заменой окон световыми колодцами-двориками, с первыми лучами зари вырывающими из мрака дворцовые покои.

Специальные вентиляционные устройства, вращающиеся двойные двери, великолепные помещения для омовений, водоотводные каналы, бесчисленные мастерские и кладовые...

Белые стены, темные сверкающие колонны, суживающиеся книзу, — особенность критской архитектуры; ничего громоздкого, давящего.

В своих дворцах критские цари жили вольготно и пышно. Впрочем, и их наиболее богатые подданные строили себе прекрасные жилища, и роскошь их жизни, вероятно, напоминала царскую.

Все свои доходы от земледелия, торговли и пиратских набегов цари и критская знать обращали в драгоценности, накапливая золотую посуду, изделия из серебра и слоновой кости и заботясь о том, чтобы у них ни в чем не было недостатка.

В кладовых Кносского дворца выстроились рядами глиняные сосуды-пифосы, вышиной в человеческий рост, где хранилось оливковое масло, мед и вино. Эванс подсчитал, что их емкость достигала семидесяти пяти тысяч литров.

Извлечь из жизни все радости, окружить себя прекраснейшими творениями рук человеческих и сверкающими драгоценностями — вот как будто о чем заботилась прежде всего верхушка критского общества.

Главным украшением дворцовых покоев была живопись — самое полное и замечательное выражение критского художественного идеала.

В сравнении с искусством Египта и Месопотамии эта живопись раскрывает перед нами совершенно новый, особенно волнующий нас мир.

Вот, например, фрагмент стенной росписи, изображающий совсем юную девушку в профиль.

Огромный глаз, изображенный, как в египетских росписях и рельефах, в фас. Влияние Египта часто сказывается в критском искусстве. Но в нем дышит совсем иной дух.

Во-первых, сам образ.

Оживленное личико, вздернутый нос, вишневый ротик, игривый завиток, спадающий с высокой шапки темных кудрей.

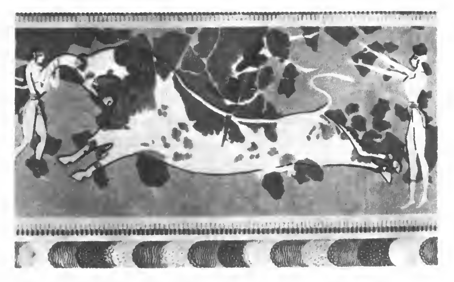
«Парижанка». Фреска Кносского дворца. XV в. до н. э.



Прозрачные кружева и лиф ярких голубых и пурпурных тонов.

Какое обольстительное создание!

Нам ясно, почему, найдя этот фрагмент, Эванс сразу же окрестил девушку «Парижанка». Так она и обозначается до сих пор в истории искусства.



Акробаты с быком. Фреска Кносского дворца. XV в. до н. э. Гераклейон. Музей

Парижанка! Но дело не только в самом образе. Вглядитесь в контур: какая живая, трепещущая и в то же время точная, уверенная в своей лаконической выразительности линия! А в цветовой гамме какая игривость, какая полнозвучная нарядность, рожденные непосредственностью мимолетного видения!

Не правы ли те, кто усматривает в критской живописи первые проблески импрессионизма?

Поглядим еще на эту живопись... Фреска из Кносса, ныне одно из великолепнейших украшений музея в столице Крита Гераклейоне. Игры с быком. Такие игры, очевидно, занимали значительное место в спортивных развлечениях, а быть может, и в религиозных обрядах обитателей острова.

Вспомним Зевса в образе быка, похитившего Европу. И опять-таки, согласно греческим мифам, бог морей Посейдон подослал к супруге царя Миноса белоснежного быка, от которого она и родила быкоподобное чудовище; на Крите же Геракл одолел бешеного быка и переплыл на нем море.

Огромный бык в неистовом галопе. Его нарочито удлиненная фигура мощной своей массой заполняет почти всю фреску.

А перед ним, за ним и на нем самом стройные акробаты, проделывающие самые опасные упражнения. И все в этой композиции так живо, так порывисто и в то же время так непринужденно, что опять-таки воспринимаешь ее как легкое и приятное мимолетное видение. Что показал художник? Игру, именно игру, изящную, веселую, несмотря на опасность. И таков общий



«Дамы в голубом». Фреска Кносского дворца. Середина II тысячелетия до н. э. Гераклейон. Музей

ритм композиции, что как бы не ощущаешь тяжести быка; его фигура с опущенной мордой и задранным хвостом кажется грациозной в своем изгибе.

...Критские дамы, разряженные и оживленные, глядят на какое-то состязание или церемонию. Впрочем, это, быть может, не просто дамы, а жрицы: у них такие же туалеты, как у богинь или жриц со змеями, статуэтки которых были найдены в тайниках Кносского дворца. Но чьи бы ни были эти женские образы, волнующе современной кажется нам их живописная группа, где запечатлена сама жизнь в каком-то мгновенном аспекте.

Все это — шедевры начала второй половины II тысячелетия до н. э., когда критская культура достигла наивысшего расцвета.

Прекрасен смуглый юноша, несущий ритон, на фрагменте другой фрески; прекрасен юноша в диадеме, с осиной талией (раскрашенный рельеф), такой гордый и властный, что в писаниях о критском искусстве величают его то «принцем», то «князем-жрецом» (Гераклейон, Музей).

«Царь-жрец». Раскрашенный рельеф из Кносского дворца. Середина II тысячелетия до н. э.



На стене тронного зала Кносского дворца, с креслом из алебастра и скамьями для старейшин, на красном фоне, по которому проходят какие-то светлые волны, четко вырисовываются фигуры грифонов — полульвов, полуорлов, как бы охраняющих владыку этих мест. Гордо подняты их головы, а хвосты задраны в унисон с головами. Высокие цветы обрамляют эти изящно-величественные изображения. Чудесно-декоративная фантастика, исполненная сказочного очарования.

Пленительны изображения летающих рыб, дельфинов, рыб в аквариуме — мотивы, почерпнутые из мира морских глубин. Эти мотивы очень часты и в живописи, и в замечательной критской керамике, как, например, в знаменитой «Вазе с осьминогом» (Гераклейон, Музей). Мы ясно чувствуем у критских художников любовь к морю, к вечному движению, царящему в нем, к цветовым переливам морской волны.

В этой любви, очевидно рожденной постоянным общением с морем, быть может, ключ к пониманию основного начала критского искусства.

В великих аграрных цивилизациях Египта и Месопотамии точная, устойчивая и наиболее рациональная организация обрабатываемой площади соответственно определяла и характер художественного творчества, рождая стройную, расчлененную композицию. Каждодневное созерцание моря, море как источник главных земных благ — все, что связано с морской стихией, отражено в содержании и стиле критского искусства, будь то фреска или раскрашенный керамический сосуд. Изменчивость и движение как основы художественного образа, волнистость расплывающегося узора, быстрая смена видений и потому стремление запечатлеть мгновенность — вот в значительной части то новое, что дало миру искусство Крита, во многом столь близкое мироощущению современного человека.

Критские художники были и замечательными мастерами чеканки, о чем свидетельствуют хотя бы два всемирно известных золотых кубка, найденные в Вафио, в Спарте, но критское происхождение которых не вызывает сомнения (Афины, Национальный музей). С исключительной остротой и наблюдательностью на них изображены сцены ловли и приручения диких быков. Но, как нам кажется, образ быка в критском искусстве выступает наиболее ярко в ритоне, хранящемся в музее Гераклейона.

Ритон в виде бычьей морды из черного стеатита с глазами из черного хрусталя, найденный в Малом Кносском дворце. Что и говорить, мощный и благородно-величественный бык. Но как он смотрит на нас! Не с ласковым ли призывом? Ведь бык, чей образ принял повелитель богов, потому заслужил доверие Европы, что он был прекрасен и покорно лег у ее ног, — тогда-то финикийская царевна и села на его спину, и он помчал ее по волнам на Крит. Прекрасен и бык, изображенный в этом творении искусства критским художником, ибо, как кажется нам, мощь и сознание ее сочетаются у него с ласковой благо-



Кносский дворец. Тронный зал. Стенная роспись

склонностью и готовностью ее проявить. А что пленительнее для женского сердца?

Греческий миф о прекрасном быке, доставившем царевну на Крит, сложился, вероятно, много веков после крушения эгейской цивилизации. Но замечательный критский ритон не предвещает ли зарождение этого мифа?

Критское царство погибло в конце XV в. до н. э. Уже до этого на острове происходили какие-то катастрофы, скорее всего землетрясения, и Кносский дворец дважды перестраивался заново. Но на этот раз катастрофа была окончательной. Новое, страшное землетрясение? Извержение вулкана? Или вражеское нашествие, сокрушившее критский флот? Мнения исследователей расходятся, но большинство полагает, что Крит пал под ударом внешнего врага; этим врагом были греки-ахейцы.

Критская цивилизация не возродилась после бедствия, очевидно все разрушившего на острове. Искусство пришло в упадок. Дворцовое строительство не возобновлялось. Живописи не стало. В мелкой пластике и керамике старые мотивы подверглись упрощению, схематизации. В художественном творчестве



Ваза с осьминогом. Середина II тысячелетия до н. э. Гераклейон. Музей

исчезло непосредственное восприятие видимого мира, и та живительная струя, что некогда питала это творчество, надолго иссякла, во всяком случае на самом Крите.

По сведениям Геродота, критский царь Минос не был греком, однако другой знаменитый греческий историк — Фукидид считает его греком. О происхождении критян существуют различные мнения и среди современных исследователей. По мнению одних, они были африкано-ливийского происхождения, по мнению других, — финикийского. Высказывалось предположение, что ахейцы завладели островом еще до катастрофы, что именно им критское искусство обязано своим расцветом и что вся критская культура является лишь частью ахейской, т. е. греческой. Однако многое говорит за то, что греческая цивилизация была в то время значительно ниже критской.

Уже после второй мировой войны ученым удалось прочесть текст некоторых критских табличек, правда относящихся к самому позднему периоду критской истории, последовавшему за трагической катастрофой. Самое интересное, можно сказать сенсационное, открытие ученых сводилось к тому, что язык



Критский ритон в виде головы быка. Гераклейон. Музей

этих текстов греческий, но сами письмена не греческие. Из этого делают вывод, что завладевшие островом греки, не имевшие собственного письма, заимствовали его у критян.

Похоже, что наука все ближе подходит к разгадке тайны происхождения и гибели критской цивилизации.

Но независимо от этой тайны и от того, были или не были критяне в кровном родстве с греками, памятники критского искусства приносят нам из глубины веков неопровержимое свидетельство, что Крит был подлинно колыбелью древнегреческой, а значит, и нашей европейской цивилизации. Во всяком случае, поскольку мы не знаем другой колыбели, еще более ранней.

Первыми среди народов, художественное творчество которых дошло до нас, критяне радостно залюбовались видимым миром. С восхищением, со страстным желанием запечатлеть земную красоту, игравшую и расцветавшую в их душе, наполняя ее восторгом. Это было юное и чистое восприятие жизни.

Культ земной радости, освобождающий человека от страха перед неизвестным — перед роком и таинственными силами природы. Обожествление красоты, в которой — оправдание, высший смысл жизни. Этим древний критянин предвосхищает древнего эллина. Но сама юность его восприятия ограничивает творческий кругозор критского художника.

Он пишет то, что радует глаз, и так, чтобы радость эта была бы как можно ярче, ощутимее. Подчас в погоне за радостью он чуть сбивается с пути и тогда преподносит нам только легкое изящество. Но его не следует винить — это изящество очаровательно. Он ловит, что может, и хочется ему еще ловить, ловить и ловить, с упоением запечатляя схваченное.

Это еще не эллин, который перестроит в искусстве видимый мир, наделив его высшей гармонией, светлой и величавой красотой. Для критского художника частное нередко застилает целостность образа, мешая ему творить обобщение. Он влюблен в море, но он не пишет самого моря, а лишь его обитателей или волны в их колыхании. Он ликует при виде человеческой красоты, но его человеческие фигуры часто лишены остова, мускулатуры. Это всего лишь раскрашенные силуэты. Зато как чудесен контур фигур и как полнозвучны сочетания тонов!

Есть мнение, что изысканность критского искусства близка декадентству. Вряд ли, ибо изощренность вкуса органически сочетается в нем с простодушием художественного восприятия. Да и импрессионистская мимолетность ви́дения критского живописца — не от пресыщения, а от молодости.

Нас же, в XX в., это искусство радует своей лаконической остротой, стремительностью внутреннего ритма и тем радостным и любовным восприятием мира, которое оно отражает. Это восприятие нам дорого, быть может, именно потому, что мы часто ощущаем в себе его утрату...

Легкий, изящный взмах крыльев. Высокий, грациозный полет. Полет в сторону великого реалистического искусства Эллады.

Микены

Эгейское искусство, которое иногда называют крито-микенским, — плод культуры, возникшей в бронзовый век в бассейне Эгейского моря: на островах этого моря, в материковой Греции (на полуострове Пелопоннес) и на западном побережье Малой Азии. Главным центром его был Крит, а затем — Микены.

Микены достигли наивысшего подъема между XVI и XIII в. до н. э., значит, процветали и после крушения Крита, где, по-видимому, возникло эгейское искусство. Но Микены были раскопаны до критских дворцов, и потому человека, открывшего Микены, следует считать первооткрывателем эгейского культурного мира. Этот человек —немец Генрих Шлиман (1822—1890). Скажем о нем два слова, ибо увлеченность его принесла успех делу, в которое, кроме него, долго никто не верил.

Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи:
Старца великого тень чую смущенной душой.

Эти пушкинские строки на перевод Гнедича «Илиады» можно было бы поставить эпиграфом к биографии Шлимана.

Ибо тень Гомера смутила его и завладела им на всю жизнь.

Еще ребенком он слышал от отца о героях Гомера, а затем величайшая во всей истории человечества эпическая поэма наполнила его душу своим гулким строем, юным, как сама гомеровская Греция, кипением страстей, ратными подвигами богов и царей, их победными кликами и воплями отчаяния, торжественной ясностью, простотой и силой повествования, могучими образами, отчеканенными в гекзаметрах.

Еще ребенком Генрих Шлиман объявил отцу:

— Я не верю, что ничего не осталось от Трои. Я найду ее. И нашел... Но до этого он еще совершил много дел.

Сын скромного пастора, оставшегося под конец жизни без всяких средств, Генрих Шлиман был вынужден бросить школу, чтобы зарабатывать на пропитание. Он служит приказчиком в лавке, юнгой на корабле и даже просит милостыню. А затем... затем он мало-помалу преуспевает в коммерции, становится обеспеченным человеком и, наконец, наживает значительное состояние. Причем самую крупную операцию он осуществляет в России: поставка селитры для русской армии в Крымскую кампанию приносит ему миллионы.

Другим его достижением в это время было знание языков.

По своей собственной системе он изучает язык за языком так, чтобы свободно на нем говорить и писать, для чего ему требуется неполных полтора месяца. «Я штудирую Платона, — отмечает он, например, — с таким расчетом, что если бы в течение ближайших шести недель он должен был бы получить от меня письмо, то мог бы понять мною написанное». Среди доброго десятка других современных языков овладевает он (еще до поездки в Россию) и русским — при помощи словаря да... где-то раздобытой им «Телемахиды» В. Тредьяковского.

Как видно, это был человек незаурядных способностей.

Знание языков помогло Шлиману в его торговых операциях, а нажитые им миллионы позволили ему приступить к осуществлению заветной мечты: из-под пластов земли, нагроможденных тысячелетиями, открыть развалины великого города вместе с сокровищами его царя.

Ибо, вопреки мнению многих тогдашних ученых, рассматривавших «Илиаду» и «Одиссею» всего лишь как мифические сказания, он верил в их правду, верил Гомеру до конца.

И приступил к раскопкам в месте, которое наиболее соответствовало, даже в деталях (охват крепостных стен, примерное расстояние от моря и т. д.), описаниям Гомера. То был Гиссарлыкский холм на малоазиатском побережье Эгейского моря.

Сотня рабочих копала под руководством Шлимана. Но этот, к тому времени уже пожилой человек, не был ученым-археологом: переворачивая пласты земли, он многое открывал, но одновременно и многое разрушал в ходе работы — в этом его непростительная вина перед наукой. Под холмом Шлиман думал обнаружить древний город, а их оказалось целых семь (впоследствии даже тринадцать), возникших один над другим, точнее, над развалинами другого. Он нашел золотой клад, решил, что это сокровища царя Приама, и объявил, что откопал город, о котором было сказано у Гомера:

Будет некогда день, и погибнет священная Троя,
С нею погибнет Приам и народ копьеносца Приама.

Впоследствии оказалось, что Шлиман ошибся: град Приама лежал выше того, который он принял за Трою. Но подлинную Трою, хоть и сильно попортив ее, он все же откопал, не ведая того, подобно Колумбу, не знавшему, что он открыл Америку. Найденный же Шлиманом клад принадлежал царю, жившему за тысячу лет до Приама.

А затем Шлиман отправился на Пелопоннес, опять-таки следуя указаниям Гомера, чтобы открыть «златообильные» Микены, где царствовал некогда победитель троян, вождь ахейцев и предводитель союзного войска, «владыка мужей» Агамемнон.

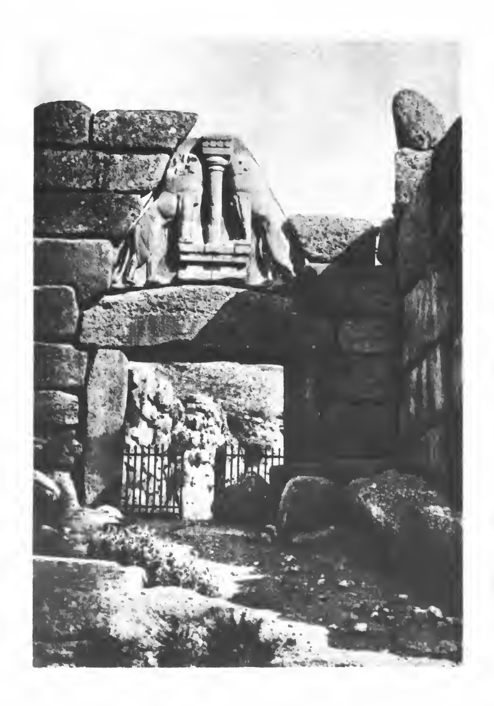
Шлиман откопал Микены и нашел там в царских могилах сокровищницу с грудой бесценных золотых украшений. Быть может, не самого Агамемнона, но Шлиман мог объявить с полным правом: «Я открыл для археологии совершенно новый мир, о котором никто даже и не подозревал».

Славы Шлиман достиг беспримерной, можно сказать, что он был одним из самых знаменитых людей своего времени.

А на Крите Эванс продолжил и завершил его дело.

Микенское искусство кажется нам более грубым, чем критское. Росписи в соседнем с Микенами Тиринфе более схематичны, менее живописны, чем в Кноссе, хоть некоторые сцены и не лишены динамизма. Влияние Крита в них несомненно, но критская волшебная легкость исчезла вместе с несравненным критским изяществом и изобразительным мастерством.

Львиные ворота в Микенах. XV в. до н. э.



Это относится и к микенской керамике, несколько однообразной, можно сказать стандартной, хоть по своему качеству, по прочности красок она превосходит критскую.

Замечательны сцены охоты на львов на знаменитых бронзовых кинжалах с золотыми инкрустациями, найденных в Микенах (Афины, Национальный музей): каждая сцена, опять-таки исполненная динамизма, развернута с большим искусством на плоскости остро вытянутого треугольника.

Новые черты микенского художественного гения особенно явственны в зодчестве и монументальной скульптуре. В отличие от критских микенские дворцовые постройки окружены крепостными стенами. Это уже не беспечный мир, согретый иллюзией безопасности: Пелопоннес уязвим ведь и с суши. Циклопическая кладка, придающая постройке несколько примитивный, но внушительный вид, характерна для Микен и Тиринфа. Знаменитые Львиные ворота подлинно грандиозны; рельефные изображения двух львиц, охраняющих вход во дворец, дышат уверенной силой, которой не знало критское искусство.

По сравнению с критским микенское искусство являет некоторые признаки снижения художественного вкуса. Но одновременно внутренняя сила этого искусства, явственное в нем стремление к крепости, к устойчивости уже говорят о переходе в новое качество, то самое, высшим завершением которого явится много веков спустя классическое искусство Эллады.

Отметим, что «мегароны» царской четы в Микенах и Тиринфе, прямолинейные в плане дворцовые изолированные постройки, состоящие из открытых сеней с двумя столбами, передней и зала с очагом посередине, считаются прототипом первых греческих храмов.

Микенская держава была сметена новым нашествием с севера: дорийцы огнем и мечом прошлись по Пелопоннесу.

В знаменитых стихах «Илиады» описано, как хромоногий Гефест, бог огня и металла, изготовил щит для главного героя поэмы — «богоравного» Ахиллеса. Ввергнув «в огонь распыхавшийся медь некрушимую... олово... сребро, драгоценное злато», он вооружился молотом и клещами:

И вначале работал он щит и огромный и крепкий,
Весь украшая изящно; кругом его вывел он обод...
. . . .
Там представил он землю, представил и небо, и море,
Солнце в пути неистомное, полный серебряный месяц,
Все прекрасные звезды, какими венчается небо...

И изобразив небо, принялся за землю.

Там же два града представил он ясноречивых народов:
В первом, прекрасно устроенном, браки и пиршества зрелись...

Это мир, а вот и война, ибо жители второго града подверглись нападению врагов:

Колют друг друга, метая стремительно медные копья.
Рыщут и Злоба, и Смута, и страшная Смерть между ними;

Держит она то пронзенного, то не пронзенного ловит,
Или убитого за ногу тело волочит по сече;
Риза на персях ее обагровлена кровью людскою...

Это ярость человеческая. Благодатнее человеческий труд:

Сделал на нем и широкое поле, тучную пашню,
Рыхлый, три раза распаханный пар; на нем земледельцы
Гонят яремных волов, и назад и вперед обращаясь...

А вот и звериная ярость, беспощадная ярость самой природы:

Там же и стадо представил волов, воздымающих роги...
. . . .
Два густогривые льва на передних волов нападают,
Тяжко мычащего ловят быка; и ужасно ревет он...
. . . .
Львы повалили его и, сорвавши огромную кожу,
Черную кровь и утробу глотают...

А между тем веселье и радость царят в «широкоустроенном Кноссе»:

Юноши тут и цветущие девы, желанные многим,
Пляшут, в хор круговидный любезно сплетяся руками...
. . . .
Купа селян окружает пленительный хор и сердечно
Им восхищается; два среди круга их головоходы,
Пение в лад начиная, чудесно вертятся в средине.

Но страшны разбушевавшиеся стихии:

Там и ужасную силу представил реки Океана[1],
Коим под верхним он ободом щит окружил велелепный[2].

Итак, на этом щите, шедевре изобразительного искусства, и впрямь открывается нам весь видимый мир, каким его воспринимала Эллада на заре своего бытия. Со всеми его радостями и со всеми проносящимися по нему тучами.

И этот видимый мир может быть передан гением художника так, чтобы, глядя на него, мы одновременно слышали в нем биение жизни, даже шумы его, будь то предсмертный рев быка или счастливый хор поселян.

Несколько веков отделяют эгейскую цивилизацию от «Илиады» и «Одиссеи». Как бы перекликаясь с образами, созданными этой цивилизацией в прекрасных золотых кубках (из Вафио), в микенских кинжалах и, вероятно, во множестве безвозвратно погибших для нас произведений искусства, гомеровские стихи подчиняют их общему велелепию щита Ахиллесова, торжественно оглашая чудесную программу будущего эллинского искусства: как на этом щите, подобном зеркалу, в котором отражается все происходящее на свете, — облечь немеркнущей красотой весь видимый мир. Ибо красота торжествует над смертью.

«Воспитатель Греции!» — так назвал Гомера Платон.

---

[1] Река Океан: в космогонии древних греков обтекающая Землю река, из которой встает на востоке солнце и в нее же опускается на западе.

[2] Стихи Гомера даны в переводе Н. Гнедича, едва ли не самом совершенном в мировой литературе.


Греция
и эллинистический
мир

Гомеровские поэмы «Илиада» и «Одиссея» были записаны лишь в VI в. до н. э., т. е. примерно через три столетия после их создания. Семь греческих городов друг у друга оспаривали право почитаться родиной Гомера. Мы, однако, не знаем в точности, существовал ли Гомер — слепой сказитель, согласно преданию, ходивший из города в город, услаждая пирующих вождей и их ратников напевными стихами. Но впрямь, по слову Платона, Гомер является воспитателем Греции, ибо на всем протяжении своей истории древние эллины черпали живительную силу в том эпосе, плоде личного или коллективного творчества, который носит имя «гомеровского» и повествует нам об эпохе, еще более древней, чем гомеровская.

Итак, Гомер! Им закончили мы предыдущую главу, им же начнем настоящую!

В своем знаменитом труде о границах живописи и поэзии великий немецкий просветитель XVIII в. Готхольд Эфраим Лессинг указывает, что последовательное изображение во времени, т. е. в действии, — область поэзии, а выявление образа в пространстве — область живописи. Лессинг обосновывает это положение следующим примером.

Красота, не отвлеченная, а конкретная, красота Елены, той самой, что похитил у мужа, спартанского царя Менелая, Парис, сын троянского царя Приама, из-за чего и началась троянская война, воспетая в «Илиаде», — вот тема, за которую взялись и поэт и живописец: Гомер и Зевксис, один из прославленнейших мастеров величайшей поры греческого искусства.

Гомер говорит, что Елена обладала божественной красотой. И все! Он не сообщает, в чем выражалась ее красота.

Однако, пишет Лессинг, «тот же Гомер, который так упорно избегает всякого описания телесной красоты, который не более одного раза, и то мимоходом, напоминает, что у Елены были белые руки и прекрасные волосы, тот же поэт умеет дать нам такое представление о ее красоте, которое далеко превосходит все, что могло бы сделать в этом отношении искусство. Вспомним только о том месте, где Елена появляется на совете старейшин троянского народа. Увидев ее, почтенные старцы говорят один другому:

Нет, осуждать невозможно, что Трои сыны и ахейцы
Брань за такую жену и беды столь долгие терпят:
Истинно, вечным богиням она красотою подобна!

Что может дать более живое понятие об этой чарующей красоте, как не признание холодных старцев, что она достойна войны, которая стоила так много крови и слез?! То, чего нельзя описать по частям и в подробностях, Гомер умеет показать нам в его воздействии на нас».

Так поступил поэт. А как же поступил живописец?

Лессинг жестоко издевается над современным ему критиком, предлагавшим живописцам точно иллюстрировать этот пассаж «Илиады», дабы передать «торжество красоты по жад-

ным взорам и проявлениям восторженного удивления на ликах холодных старцев». Увы, такая картина не раскрывала бы самой красоты, предлагая нам всего лишь «догадываться о ней по гримасам расчувствовавшихся старичков»!

Цель Зевксиса была более высокой.

Приведем замечательный по своей точности текст Лессинга:

«Зевксис написал Елену и имел смелость поставить под картиной те знаменитые строки Гомера, в которых очарованные старцы передают друг другу свои впечатления. Никогда поэзия и живопись не вступали в более равную борьбу. Не победила ни одна сторона, и лавры могли бы в одинаковой мере достаться обоим.

Подобно тому как мудрый поэт, чуствуя, что он не в силах описать красоту по частям, показал нам ее лишь в ее воздействии, точно так же не менее мудрый живописец изобразил нам только красоту и счел неудобным для своего искусства прибегать к каким-либо дополнительным средствам. Картина его состояла из одной фигуры обнаженной Елены».

Добавим, что, по дошедшему до нас свидетельству, Зевксис выбрал пять красивейших девушек, чтобы соединить их прекрасные черты в один образ Елены.

Пример, выбранный Лессингом, не случаен. Ведь недаром он пишет, что «греческий художник не изображал ничего, кроме красоты». Утвердить торжество красоты, ликующей красоты мира, обретающей в образе человека свое высшее воплощение, — вот в конечном счете главная задача греческого искусства, и мы видим, как решали ее гениальные представители этого искусства, чьи творения, по словам Маркса, «еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служить нормой и недосягаемым образцом»[1].

Ибо содержание греческого искусства исполнено высшего благородства, и как греческий поэт, так и греческий живописец — это с предельной ясностью показал Лессинг — каждый понимали свойства, цели и возможности своего искусства, неразрывно связывая совершеннейший идеал красоты с совершеннейшим методом его воплощения.

Мы знаем, что бытие определяет сознание. Значит ли это, однако, что неповторимое совершенство, достигнутое в искусстве древними греками, предполагает некую, столь же совершенную ступень в развитии тогдашнего греческого общества?

Мы уже привели суждение Маркса, что определенные периоды расцвета искусства вовсе не находятся в соответствии с общим развитием общества...

В самом деле, на каком фундаменте возникло греческое классическое искусство?

«Известно, — пишет Маркс, — что греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву... Всякая мифология преодолевает, подчиняет и формирует

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., изд. 2, т. 12, стр. 737.

Танец. Фрагмент росписи гробницы в Корнето. Начало V в. до н. э.



силы природы в воображении и при помощи воображения; она исчезает, следовательно, вместе с наступлением действительного господства над этими силами природы... Возможен ли Ахиллес в эпоху пороха и свинца? Или вообще «Илиада» наряду с печатным станком и тем более с типографской машиной?»[1]

И, однако, не только в век пороха и свинца, но и в наш атомный век шедевры греческого искусства, показывающие богов и героев греческой мифологии, вызывают наше беспредельное восхищение.

Вот исчерпывающее объяснение Маркса:

«Мужчина не может снова превратиться в ребенка, не впадая в ребячество. Но разве его не радует наивность ребенка и разве сам он не должен стремиться к тому, чтобы на более высокой ступени воспроизводить свою истинную сущность? Разве в детской натуре в каждую эпоху не оживает ее собственный характер в его безыскусственной правде? И почему детство человеческого общества там, где оно развилось всего прекраснее, не должно обладать для нас вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень? Бывают невоспитанные дети и старчески умные дети. Многие из древних народов принадлежат к этой категории. Нормальными детьми были греки. Обаяние, которым обладает для нас их искусство, не находится в противоречии с той неразвитой общественной ступенью, на которой оно выросло. Наоборот, оно является ее результатом и неразрывно связано с тем, что незрелые общественные условия, при которых оно возникло, и только и могло возникнуть, никогда не могут повторяться снова»[2].

Великий, неповторимый взмах крыльев!

Мы вступили в античный мир уже на Крите.

Античной (от латинского слова antiquus — древний) назвали итальянские гуманисты эпохи Возрождения греко-римскую культуру, как самую раннюю из известных им. И это название сохранилось за ней и поныне, хоть открыты с тех пор и более древние культуры. Сохранилось как привычный синоним классической древности, т. е. того мира, в лоне которого возникла наша европейская цивилизация. Сохранилось как понятие, точно отделяющее греко-римскую культуру от культурных миров древнего Востока.

Вот периоды, на которые принято делить историю и искусство античного мира.

Древнейший период — эгейская культура: III тысячелетие — XI в. до н. э.

Гомеровский и раннеархаический периоды: XI—VIII вв. до н. э.

Архаический период: VII—VI вв. до н. э.

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., изд. 2, т. 12, стр. 736—737.
[2] Там же, стр. 737—738.

Классический период: V в. до последней трети IV в. до н. э.
Эллинистический период: последняя треть IV—I вв. до н. э.
Период развития племен Италии; этрусская культура: VIII—II вв. до н. э.
Царский период Древнего Рима: VIII—VI вв. до н. э.
Республиканский период Древнего Рима: V—I вв. до н. э.
Императорский период Древнего Рима: I—V вв. н. э.

Коренное отличие античной культуры от культуры Египта, Месопотамии или Скифии вытекает из самого характера греческой мифологии, которую затем, лишь переименовав на свой лад ее богов и героев, заимствовали римляне.

Как всякая иная, греческая мифология представляет собой бессознательно-художественное творчество народа, облекающее в конкретные образы таинственные силы природы. Греческая поэзия, и в первую очередь гомеровский эпос, придали народным сказаниям законченную повествовательную стройность. В этом отношении Гераклу и Ахиллесу еще больше повезло, чем Гильгамешу, а что до египетских богов, то они сохранили в мифологии свой отвлеченно-аллегорический характер. Греческая поэзия наделила образы, рожденные народной фантазией, совершенно конкретными, ярко индивидуальными и величественными чертами, которыми и воспользовались живописцы и ваятели. Недаром Фидий, величайший ваятель древней Эллады, а быть может и всех времен и народов, говорил, что, когда он читает «Илиаду», люди представляются ему «вдвое бо́льшими».

Так вот, мифологические сказания Эллады, на которых выросло греческое искусство, совсем по-иному, чем мифы, возникшие ранее в других краях, представили человека в борьбе за торжество над природой. Ибо та радость бытия, что засверкала на Крите как бы бессознательно и мимолетно, в Элладе уверенно утверждается во всем своем благодатном сиянии.

Греческая мифология знаменует конец Зверя, грозной и давящей силы, олицетворяющей злые стихии, беспощадную власть природы над человеком; Зверя, чей образ так часто служил человеку выражением неотвратимой судьбы. Зверь фигурирует и в древнейшем греческом эпосе, но всего лишь как составная часть природы, а не как ее олицетворение и властелин. Ярость Зверя, конечно, страшна, как страшна и разбушевавшаяся стихия, однако человек уже не склонен испытывать священный ужас ни перед львиным рыком, ни перед громом или водопадом.

Он, человек, принимает природу, какой она есть, — с ее тайнами и опасностями, которые уже не принижают его. Он борется с ними как умеет, но не мнит восторжествовать над природой заклинаниями, колдовством да рабским поклонением обожествляемым идолам.

Да, жизнь для него борьба, а за жизнью следует смерть. Но жизнь не только борьба; впрочем, ведь и борьба сулит упоение победой. А что до смерти, то с ней не расправишься никакими заупокойными ухищрениями.

Главное в жизни — радость. А радость рождает улыбку.

И потому греческое искусство озарено улыбкой.

Величаво покойной улыбкой радости.

Силы природы? Судьба? Они грозны и подчас беспощадны. Но если гибель неизбежна, лучше до гибели прожить с улыбкой радости на лице.

«Человек — мера всех вещей», — так говорил греческий философ Протагор. И потому судьбу и силы природы древний эллин рисовал себе в образе не каких-то гигантских зверей, не каких-то жутких чудовищ, а богов, то суровых, то милостивых, но, главное, прекрасных и со всеми чертами, присущими человеку, однако еще могущественнее, совершеннее, чем человек.

Не звероподобные, а человекоподобные, очеловеченные боги!

Так случалось и в древнем Шумере, но сияние чистой радости и красоты реже озаряло тамошних богов, окутанных тайнами, доступными только жрецам и заклинателям.

Человек на равной ноге с природой, он в ней — у себя дома. И этот человек, во всем своем осознанном величии, остается человеком со всеми человеческими страстями. Подобно самим богам, которыми он заселил Олимп, древний грек, каким его изображает греческий эпос, вопит от физической боли, молит о пощаде, в борьбе часто хитрит, порой прячется от более сильного, но порой проявляет и удивительное бесстрашие. Героическое всегда сочетается в нем с человеческим.

Таковы герои Гомера. Раненные, они оглашают воздух стенаниями, но не успели вы их признать малодушными, как они уже совершают беспримерные подвиги.

Они люди, которым ничто человеческое не чуждо. Непосредственные, простодушные и пылкие духом. Как дети! Но ведь детство прекрасно, и нигде детство человечества не было столь упоительным, как в древней Элладе.

Исчез страх перед Зверем, неумолимым владыкой природы. Пришла радость. И — гордое сознание человеческой мощи.

В век наивысшего расцвета греческой культуры это прозвучит с полной ясностью в знаменитой трагедии Софокла «Антигона»:

Много в природе дивных сил,
Но сильней человека — нет.

...Греческая мифология создала сонм богов, олицетворяющих в прекрасных человеческих образах страсти и грезы, которыми живет мир. Подчеркнем это еще раз: Зверь, образ которого запечатлевал, как мишень, обитатель палеолитической пещеры; Зверь — таинственное и неуловимое божество, которого мнил подчинить себе скиф упрямым переплетением в металле звериных морд и фигур; Зверь, т. е. вещая смертоносная сила, которой ассириец противопоставлял пудовую мускулатуру и звериную ярость своих царей, а египтянин — высоту пирамид и незыблемую фронтальность человеческих изваяний, — Зверь этот теряет свою тайну и свою мощь в глазах эллина, ибо эл-

лин противопоставляет ему в искусстве раскрепощенность человеческого образа.

Восторженная любознательность открывающего мир человека воодушевляет эллина, и это воодушевление рождает свободу.

Темный образ Зверя побежден свободой, побежден красотой. И побежденный, он уже любезен человеку, которому в самой красоте искусства светится бессмертие.

В «Одиссее» читаем (в переводе В. Жуковского):

Две — золотая с серебряной — справа и слева стояли,
Хитрой работы искусного бога Гефеста, собаки
Стражами дому любезного Зевсу царя Алкиноя;
Были бессмертны они и с течением лет не старели.

В русской литературе о красоте и глубокой человечности греческого эпоса, взрастившего гуманистическое греческое искусство, пожалуй, лучше всего сказано в предисловии Гнедича к его знаменитому переводу «Илиады»: «Надобно переселиться в век Гомера, сделаться его современником, жить с героями, чтобы хорошо понимать их. Тогда Ахиллес, который на лире воспевает героев и сам жарит баранов, который свирепствует над мертвым Гектором и отцу его, Приаму, так великодушно предлагает и вечерю и ночлег у себя в куще, не покажется нам лицом фантастическим, воображением преувеличенным, но действительным сыном, совершенным представителем великих веков героических, когда воля и сила человечества развивались со всей свободою... Тогда мир, за три тысячи лет существовавший, не будет для нас мертвым и чуждым во всех отношениях: ибо сердце человеческое не умирает и не изменяется, ибо сердце не принадлежит ни нации, ни стране, но всем общее; оно и прежде билось теми же чувствами, кипело теми же страстями и говорило тем же языком. В образе повествования гений Гомеров подобен счастливому небу Греции, вечно ясному и спокойному Обымая небо и землю, он в высочайшем парении сохраняет важное спокойствие, подобно орлу, который, плавая в высотах поднебесных, часто кажется неподвижным на воздухе... Гений Гомеров подобен океану, который приемлет в себе все реки. Сколько задумчивых элегий, веселых идиллий смешано с грозными трагическими картинами эпопеи. Картины сии чудны своей жизнью... Это волшебство производит простота и сила рассказа...»

Это же волшебство, эта же сила и мудрая простота отличают великие творения греческого изобразительного искусства.

Архаика

Греческое искусство родилось в слиянии трех очень различных культурных потоков:

эгейского, по-видимому еще сохранявшего жизненную силу в Малой Азии, и чье легкое дыхание отвечало душевным потребностям древнего эллина во все периоды его развития;

дорийского, завоевательного (порожденного волной северного дорийского нашествия), склонного внести строгий корректив в художественный стиль, возникший на Крите, умерить вольную фантазию и безудержный динамизм критского декоративного узора (уже сильно упрощенного в Микенах) простейшей геометрической схематизацией, упрямой, жесткой и властной;

восточного, донесшего в юную Элладу, как уже перед этим на Крит, образцы художественного творчества Египта и Месопотамии, законченную конкретность пластических и живописных форм, свое замечательное изобразительное и декоративное мастерство.

Однако одного слияния этих трех потоков не было бы достаточно для появления подлинно нового и великого искусства.

...Ни пустынь, ни степей. Ничего бескрайнего, кроме голубого, спокойного неба. Земля, в которую то тут, то там широко врезывается море. И кажется, что до него всюду близко. А там, на море, столько островов, что нигде не теряешь сушу из виду.

Прозрачный воздух и льющийся с высоты все пронизывающий и все озаряющий свет. Так что даже в полумраке кипарисовой рощи проглядывает сияющая лазурь неба и моря. Заливы, окаймленные мерными ступенями гор, наподобие амфитеатра. Четкий, как бы естественно упорядоченный пейзаж, точно ограниченный скалами или серебристым потоком. Достаточно открыть глаза, чтобы насладиться этим пейзажем как картиной, созданной и обрамленной самой природой.

И так все, в сущности, не обширно, так все мерно и ясно, что даже небольшая гора кажется величественной громадой.

Когда греческий народ был еще в младенчестве, пейзаж его страны представлялся ему, вероятно, созданием очень рассудительных и искусных богов, умеющих собрать возможно больше красот в каждом уголке земли и до одури напоить этот уголок солнечным светом.

Да, ничего безбрежного, расплывающегося. И вероятно, поэтому грек не ощущал себя потерянным в окружающем мире, как египтянин в ровной желтизне песков или скиф в стелющейся зелени степного простора. Куда бы ни устремлял он свой взор, мир представлялся ему стройно разбитым по каким-то естественным граням. И в этом мире он без усилия, без раздумий о непостижимом как-то сразу находил себе место. Место хозяина солнечного края, дарованного ему богами.

От тех периодов, которые историки называют гомеровским (современным созданию гомеровских поэм) и раннеархаическим (от греческого слова «архайос» — древний), до нас дошла расписная керамика со строгим геометрическим орнаментом. Вначале это всего лишь простые линии и концентричные круги, ритмично опоясывающие тулово вазы, позднее — более разнообразные мотивы с изображениями людей и животных, опять же построенные из простейших геометрических форм.

Вот, например, надгробный кратер из Дипилона (VIII в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей), на котором изображе-



Надгробный кратер из Дипилона. VIII в. до н. э. Нью-Йорк. Метрополитен-музей

ны похоронное шествие и конское ристалище. Размеренность и линеарная схематизация. Стройное чередование увенчанных треугольниками тонких, чуть изогнутых вертикалей, к которым сведены человеческие фигуры. Ясность и простота композиции и в то же время какая законченная, остро-изощренная декоративность! Не идущая ли это из Европы, из недр гальштатской культуры раннего железного века, дорийская реакция на вольность восточного степного узора, на все эти завитки, спирали, фантастические переплетения, пленившие и критских мастеров, на орнамент, постоянными своими вариациями, безостановочной динамичностью создающий впечатление бескрайности, бесконечности и во времени и в пространстве? Проявление упрямой воли, о которой мы уже говорили, покончить со всякой чрезмерностью и расплывчатостью, ввести все изображаемое в наиболее логический, ясный порядок?

Но это была лишь подготовительная ступень греческого искусства, утверждающая для него некую норму, некий фундамент.

Полностью идеал этого искусства начал проявляться позднее, на новом этапе развития древнегреческого общества.

Родовая организация этого общества постепенно превращалась в рабовладельческую. «Недоставало еще только одного:

учреждения, которое... увековечило бы не только начинающееся разделение общества на классы, но и право имущего класса на эксплуатацию неимущего и господство первого над последним. И такое учреждение появилось. Было изобретено государство»[1] (Энгельс).

Однако государственная система была создана в Греции особая — по масштабу страны и в согласии с навыками ее обитателей.

Не единое государство, как на Востоке, постоянно расширяющееся в стремлении к мировому господству, к бескрайности, а ряд государств, совсем небольших в тех границах, что определили природа и былая родовая организация. Это повлекло за собой соперничество между государствами, часто выливавшееся в кровавые распри, но содействовало самоутверждению древнего грека в своем обособленном уголке.

Социальное устройство этих государств можно назвать демократическим лишь с большими оговорками. В эпоху наивысшего расцвета Афин из общего числа немногим более двухсот тысяч жителей этого города лишь двадцать одна тысяча, т. е. одна десятая, действительно обладала полнотой гражданских и политических прав. Строй, покоящийся на рабстве, очевидно, не может быть признан строем равенства и свободы. Однако по сравнению с восточными деспотиями такой строй все же являлся в Греции прогрессивным: борьба между низшими и высшими слоями рабовладельческого общества приводила к поражению родовой аристократии, постепенно заменившей царскую власть, затем к ликвидации единоличной диктатуры правителей, именуемых тиранами, и, наконец, к установлению республиканской формы правления. Обслуживаемые рабами, свободные граждане наслаждались благами жизни в благоустроенных, по их представлению, небольших государствах.

Эти государства образовывались вокруг городов, которые служили их экономическим и культурным увенчанием. Гражданин такого города-государства, по-гречески «полиса», ощущал себя подлинно независимым и полновластным.

Ведь, например, в Персидской державе, достигшей в те времена наивысшего могущества, подданных царя придавливало само величие империи — и в обожествлении царя они видели залог крепости государства и собственной коллективной силы. Владыка этой империи стоял неизмеримо выше всех прочих людей, он был недоступен для рядовых своих подданных, власть его окутывалась тайной божественного происхождения, и потому сам облик царя возвеличивался в искусстве.

Но уже на Крите, маленьком острове, где он был на виду у всех, царь, вероятно, представлялся своим подданным лишь богатым хозяином, отпрыском знатного рода, лучше других преуспевшего в ратном деле и организации свооего материального благополучия. А когда в Элладе образовались республи-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., изд. 2, т. 21, стр. 108.

ки, граждане их избавились полностью от священного трепета перед самим понятием высшей и незыблемой власти, уже больше не существующей, подобно тому как, ощутив себя хозяевами природы, они избавились от страха перед Зверем.

Вольные духом, они узрели идеал в собственном усовершенствовании, в полном раскрепощении своих человеческих качеств и возможностей, как подобает человеку и гражданину, доблестному духом и прекрасному телом.

Раз древний грек воспринимал природу не в ее неразгаданных тайнах, а в ее видимой объективной реальности, его искусство должно было стать реалистическим.

Художественное творчество Эллады впервые в истории мира утвердило реализм как абсолютную норму искусства. Но не реализм в точном копировании природы, а в завершении того, что не могла или не успела свершить природа. Итак, следуя предначертаниям природы, искусству надлежало стремиться к тому совершенству, на которое она лишь намекнула, но которого сама не достигла.

Мы уже сказали об этом: боги Олимпа — Зевсы, Афродиты, Афины — кто они, как не люди, ставшие еще прекраснее, доблестнее и обретшие в своем человеческом совершенстве бессмертие?

Человек — венец природы. И потому вслед за мифотворчеством искусство должно изображать человека, наделенного той доблестью и той красотой, что надлежит ему в себе выявить.

В конце VII—начале VI в. до н. э. в греческом искусстве происходит знаменательный сдвиг. В вазовой росписи человеку начинают уделять основное внимание, и его образ приобретает все более реальные черты. Бессюжетный орнамент теряет свое былое значение. Одновременно — и это событие огромной важности — появляется монументальная скульптура, главная тема которой опять-таки человек.

С этого момента греческое изобразительное искусство твердо вступает на путь гуманизма, где ему суждено было завоевать немеркнущую в веках славу.

На этом пути искусство впервые обретает особое, лишь ему присущее назначение. Цель его — не воспроизводить фигуру умершего, дабы обеспечить спасительный приют для его «Ка», не утверждать незыблемость установленной власти в памятниках, возвеличивающих эту власть, не воздействовать магически на силы природы, воплощаемые художником в конкретных образах. Цель искусства — создание красоты, которая равнозначна добру, равнозначна духовному и физическому совершенству человека. И если говорить о воспитательном значении искусства, то оно возрастает при этом неизмеримо. Ибо творимая искусством идеальная красота рождает в человеке благородное стремление к самоусовершенствованию.

Процитируем Лессинга: «Там, где благодаря красивым людям появились красивые статуи, эти последние, в свою очередь,

производили впечатление на первых, и государство было обязано красивым статуям красивыми людьми».

К этому времени греческий мир широко распространился по Средиземноморскому побережью, а также вдоль берегов морей Мраморного и Черного.

Греческие поселения были независимыми полисами. Ничто в политическом отношении не объединяло эллинов континентальной Греции, островов Эгейского моря, Малой Азии, южного побережья нашей страны и юга Италии. Но несмотря на междоусобные распри, эллин всюду оставался эллином. Политическое разъединение народа уравновешивалось его духовным единством, утверждаемым в общегреческих святилищах, как, например, в Олимпии, где каждые четыре года устраивались знаменитые олимпийские игры, в святилище Дельфийского оракула или лучезарного бога Аполлона на острове Делос. Торговые связи Греции с соседними странами постоянно расширялись, и в области культуры она испытывала их влияние. Но во всем греческом мире философия — «наука всех наук», религия и искусство оставались греческими по духу, по идеалу. Всюду древний грек сознавал себя гражданином своего полиса и, главное, высшим разумным существом, судящим о социальном устройстве, о мироздании, о судьбе, руководствуясь не слепым подчинением кому-то, не суевериями и колдовством, а понятиями, им самим выработанными, — и он строил свою жизнь так, как ему это казалось наиболее целесообразным.

Духовное единство греческого мира особенно ярко сказывается в искусстве.

Первые из дошедших до нас греческих скульптур еще явно отражают влияние Египта. Фронтальность и вначале робкое преодоление скованности движений — выставленной вперед левой ногой или рукой, приложенной к груди. Эти каменные изваяния, чаще всего из мрамора, которым так богата Эллада, обладают неизъяснимой прелестью. В них сквозит юное дыхание, вдохновенный порыв художника, трогательная вера его, что упорным и кропотливым усилием, постоянным совершенствованием своего мастерства можно полностью овладеть материалом, предоставляемым ему природой, извлечь из природы всю ее, порой скрытую, красоту.

На мраморном колоссе (начала VI в. до н. э.), в четыре раза превышающем человеческий рост, читаем горделивую надпись: «Меня всего, статую и постамент, извлекли из одного блока». Так художник выразил охватившее его ликование, простодушно похваляясь ловкостью своих рук, в долгом труде научившихся расправляться по своему усмотрению с массой материи. Ибо велика вдохновенная виртуозность, к которой он стремился и которую достигал в высоком своем ремесле, именуемом искусством.

И такое отношение греческого мастера к своей работе, серьезное, любовное и зоркое, лежит в самой основе художественного творчества Эллады.

Кора. VI в. до н. э. Афины. Музей Акрополя



Кого же изображают архаические статуи?

Это обнаженные юноши (куросы), атлеты, победители в состязаниях. Благотворное взаимодействие физической культуры и искусства! Можно сказать без преувеличения, что скульптура Эллады родилась на стадионе. Постоянные, часто общегреческие состязания развивали у юношей силу мускулов, ловкость движений. Художник вдохновлялся красотой хорошо тренированного, упругого тела, а прекрасные статуи воодушевляли юношей на тренировку, давая им образец вожделенного физического совершенства.

Это коры — юные женщины в хитонах или плащах. Как правило, греческие женщины не участвовали тогда в спортивных состязаниях, так что красота обнаженного женского тела не сразу засияла в искусстве.

Знаменательная черта: уже на заре греческого искусства скульптурные изображения богов отличаются, да и то не всегда, от изображений человека только эмблемами. Так что в той же статуе юноши мы подчас склонны признать то просто атлета, то самого Феба — Аполлона, бога света и искусств.

Улыбка озаряет лица всех этих архаических куросов, Аполлонов и кор: знаменитая «архаическая улыбка», вызывавшая столько догадок в прошлом веке, когда были открыты первые скульптуры тех времен. Удивительная улыбка! Трудно подыскать ей точный эпитет. Улыбка радости? Нет еще, время ее не настало. В «архаической улыбке» проскальзывает игривая насмешка, но откровенно насмешливой тоже никак не назовешь ее. Улыбка, обращенная статуей к зрителю, к внешнему миру или к внутреннему, своему сокровенному? Улыбка застывшая, не совсем естественная. Так что черты куроса или коры не создают впечатления подлинно живого человеческого лица. Да это еще и не лица, а лики, как в древнем Шумере. И, однако, не свидетельствует ли загадочная «архаическая улыбка» как раз о стремлении художника одухотворить человеческую фигуру, как бы осветить ее изнутри? Чтобы предстал перед нами не только обнаженный атлет с превосходно тренированным телом, но и юный муж, озаренный разумом... Условная улыбка, в которой какая-то особая острота, особое очарование, передающиеся всему образу.

Мы говорили, что понятие прогресса трудноприменимо к искусству. Ибо, например, могучая, порой гениальная наскальная живопись каменного века никак не может почитаться низшим видом искусства из-за неверной передачи пропорций или перспективы. Ведь все дело в цели художника, в направленности и силе его творческого порыва.

Египетский живописец или скульптор, показывавший человеческую фигуру сразу с нескольких точек зрения, грешил против оптики, но не против искусства, которым он хотел передать не то, что видит глаз, а то, что он, художник, знает об изображаемом. И для этого ему было достаточно уже освоенных художественных средств. Греческий художник архаиче-

ской поры прокладывал в искусстве новые пути, он хотел передать человеческую фигуру так именно, как он ее видел. Поэтому отход от традиционной фронтальности изображения, от условности позы, от показа в живописи или рельефе туловища в фас при лице в профиль следует признать прогрессом на избранном им пути, прогрессом в овладении новым изобразительным методом, обусловленным новым содержанием искусства. Однако и тут напрашивается оговорка. Греческая скульптура достигнет в следующем веке (V до н. э.) непревзойденного совершенства, и все трудности будут преодолены художником в вдохновенной борьбе за законченно-гармоническое воплощение нового идеала, но щемящее очарование архаического искусства исчезнет подобно упоительной радости пробуждения природы, когда близится лето. И поэтому архаическое искусство пленяет нас не только как переходная ступень к совершенству, но и само по себе: в нем слышишь трепетное дыхание весны.

Подчеркнем это еще раз: уже в архаическую пору греческий художник ставил себе целью не стилизацию образа, не выражение в символах каких-то верований или представлений, а выявление видимой, земной красоты.

Что же ему надлежало усвоить и что передать?

Все, что необходимо искусству для зрительно-правдивого изображения человеческой красоты, в которой заложена вся красота мира: объемность в пространстве, т. е. трехмерность; точность пропорций; раскрепощенность образа, естественность и живость движений.

И как увенчание образа — то, что он, художник, сам распознает в мире своим духовным взором, своим вдохновением, ту красоту, ту гармонию, которые, взлелеяв в своей душе, он призван запечатлеть искусством. Ибо ко всякому изобразительному искусству, даже самому реалистическому, абсолютно применимо следующее суждение о живописи замечательного германского художника прошлого столетия Каспара Давида Фридриха: «Художник должен писать не только то, что он видит перед собой, но и то, что видит в себе. А если в себе он ничего не видит, то пусть бросит живопись».

Греческий художник видел в себе, во всем своем мироощущении именно то, что позволяло ему завершить красотой дело природы...

...Итак, ранние архаические статуи еще отражают каноны, выработанные в Египте или в Месопотамии.

172 Фронтален и невозмутим высокий курос, или Аполлон, изваянный около 600 г. до н. э. (Нью-Йорк, Метрополитен-музей). Лик его обрамлен длинными волосами, хитро сплетенными «в клетку», наподобие жесткого парика, и, кажется нам, он вытянулся перед ним напоказ, щеголяя чрезмерной шириной угловатых плеч, прямолинейной неподвижностью рук и гладкой узостью бедер.

И все же это не Египет. Полная обнаженность тела, в котором весь смысл, вся внутренняя оправданность изваяния, вся

его значительность говорят о новом художественном идеале, которого не ведал Восток.

Статуя Геры с острова Самос, исполненная, вероятно, в самом начале второй четверти VI в. до н. э. (Париж, Лувр). Мы не знаем, наделил ли художник улыбкой эту богиню, так как статуя (подражание в камне более древним деревянным скульптурам) дошла до нас без головы. В этом мраморе нас пленяет величавость фигуры, изваянной снизу до пояса в виде круглого столба. Застывшая, покойная величавость. Жизнь едва угадывается под строго параллельными складками хитона, под декоративно компонованными складками плаща. Но опять-таки это не Восток, ибо творческим объектом художника была лишь монументальная стройность человеческой фигуры.

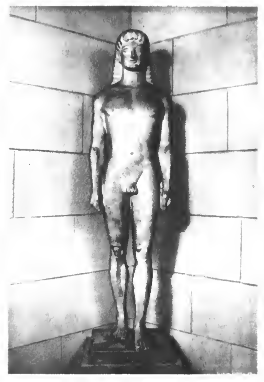
И вот что еще выделяет искусство Эллады на открытом им пути: поразительная быстрота совершенствования методов изображения вместе с коренным изменением самого стиля искусства. Не так, как в Вавилонии, и уж совсем не так, как в Египте, где стиль оставался незыблемым в течение тысячелетий.

Середина VI в. до н. э. Всего лишь несколько десятилетий отделяет «Аполлона Тенейского» (Мюнхен, Глиптотека) от ранее упомянутых статуй. Но сколь живее и сколь изящнее фигура этого юноши, уже озаренного красотой! Он еще не двинулся с места, но весь уже приготовился к движению. Контур бедер и плеч мягче, размереннее, а улыбка

Курос. Ок. 600 г. до н. э. Нью-Йорк.
Метрополитен-музей







Гера Самосская. Ок. 560 г. до н. э. Париж. Лувр
Аполлон Тенейский. VI в. до н. э. Мюнхен. Глиптотека

его, пожалуй, самая сияющая, простодушно ликующая в архаике.

Знаменитый «Мосхофор», что значит тельценосец (Афины, Музей Акрополя). Это молодой эллин, приносящий тельца на алтарь божества. Руки, прижимающие к груди ноги животного, покоящегося у него на плечах, крестообразное сочетание этих рук и этих ног, кроткая морда обреченного на заклание тельца, задумчивый, исполненный непередаваемой словами значительности взгляд жертвователя — все это создает очень гармоническое, внутренне неразрывное целое, восхищающее нас своей законченной стройностью, в мраморе прозвучавшей музыкальностью.

Голова «Рампен» (Париж, Лувр), названная так по имени ее первого владельца (в Афинском музее хранится найденный отдельно безголовый мраморный бюст, к которому как будто подходит лувровская голова). Это образ победителя в состязании, о чем свидетельствует венок. Улыбка чуть натянутая, но игривая. Очень тщательно и изящно проработанная прическа. Но главное в этом образе — легкий поворот головы: это уже нару-

шение фронтальности, раскрепощение в движении, робкое предвестье подлинной свободы.

Великолепен «Странгфордский курос» конца VI в. до н. э. (Лондон, Британский музей). Улыбка его горделивая и торжествующая. Не потому ли, что тело его так стройно и почти уже вольно выступает перед нами во всей своей мужественной, осознанной красоте?

С корами нам повезло больше, чем с куросами. В 1886 г. четырнадцать мраморных кор были извлечены из земли археологами. Зарытые афинянами при разорении их города персидским войском в 480 г. до н. э., коры частично сохранили свою окраску (пеструю и отнюдь не натуралистическую: не только их губы, но и волосы и глаза красного цвета). В своей совокупности эти статуи дают нам наглядное представление о греческой скульптуре второй половины VI в. до н. э. (Афины, Музей Акрополя).

То загадочно и проникновенно, то простодушно, даже наивно, то явно кокетливо улыбающиеся коры! Разряженные, разукрашенные, в браслетах и ожерельях, манящие своей красотой, а иногда задумчивые, с грустью, проскальзывающей сквозь почти неприметную улыбку. Их фигуры стройны и величавы, богаты их вычурные прически. Мы видели, что современные им статуи куросов постепенно освобождаются от былой скованности: обнаженное тело стало живее и гармоничнее. Прогресс не менее значительный наблюдается и в женских изваяниях: складки одеяний располагаются все более искусно, чтобы передать движение фигуры, трепет жизни задрапированного тела.

Упорное совершенствование в реализме —вот что, пожалуй, наиболее характерно для развития всего греческого искусства этой поры. Его глубокое духовное единство перемалывало стилистические особенности, свойственные различным областям Греции.

Не отражаясь на общей направленности греческого искусства, такие вариации прекрасного качественно обогащали общегреческий художественный идеал.

Стилистические особенности, выражающие различные оттенки этого идеала, присущи архаической скульптуре, но они более явственны в знаменитых памятниках великой греческой архитектуры, увы, дошедших до нас в полуразрушенном виде. Стили, родившиеся в Элладе, живы и по сей день.

В отличие от критской, дворцовой, архитектура греческая была, в первую очередь, храмовой. Но греческие храмы имели с самого начала совершенно особое назначение. В них не собирались молящиеся, ибо культовые церемонии совершались перед жертвенником под открытым небом. Греческий храм служил исключительно помещением для статуи божества. Не священное «жилище» самого божества, подобно верхней башне вавилонского зиккурата, а его величественного изваяния в образе прекраснейшего мужа или жены. Так что храм являлся как бы вместилищем, архитектурным обрамлением вящей красоты,

той, скажем снова, что не сумела создать сама природа, предоставив это дело человеку.

Сколь же прекрасным надлежало быть этому сооружению, в котором пребывало совершеннейшее творение искусства: образ бога, воспроизводящий человеческие черты и как бы сливающийся в сознании с образом обожествленного человека...





«Мосхофор» с Афинского Акрополя. Ок. 570 г. до н. э. Афины. Музей Акрополя
«Голова Рампен». VI в. до н. э. Париж. Лувр

Греческий храм возник из микенского мегарона. Статуя божества помещалась в святилище — целле, архитектурно соответствующей залу царского мегарона, где стоял очаг. Свет проникал в целлу только через дверь, так что в ней царил полумрак, создававший особо торжественное настроение. Но, в общем, мы почти ничего не знаем о целлах, так как от них сохранились, в лучшем случае, бесформенные руины.

Колоннада, торжественно обрамляющая целлу, — вот что преобладает в нашем представлении о греческих храмах.

Уже в архаическую пору в греческой архитектуре ясно выявились два стиля, или, как принято говорить, ордера: дорический и ионический. Ордер (что значит строй, порядок) определяет структуру колонн и покоящейся на них верхней части здания с покрытием.

Дорический, который можно считать основным в развитии греческой архитектуры, частично восходит к Микенам, отражает начало, внесенное дорийским завоевательным потоком, и характерен для Пелопоннеса и Великой Греции (так назывались греческие поселения в Сицилии и Южной Италии).

Вот перед нами дорическая колонна с ее увенчанием. Как ясно, как логично и просто вырисовывается вся композиция ордера! Стройное сочетание вертикалей и горизонталей, прямых линий и прямоугольных плоскостей, основанное на точном математическом расчете. Не придумаешь более органического соотношения частей, каждая из которых — как бы необходимое следствие, дополнение или гармонический корректив предыдущей.

Массивный ствол с вертикальными ложбинками — каннелюрами естественно завершает круглая подушка — эхин, поддерживающая более широкую квадратную плиту — абаку. Вот и вся капитель, геометрически безупречная в предельной своей лаконичности, стилистически определяющей строение колонны. На капителях мерно располагается так называемый антаблемент. Он состоит из балки — архитрава, горизонтальная гладь которого мощно протягивается непосредственно над стволами; из фриза, расположенного над архитравом и расчлененного на прямоугольные триглифы и квадратные плоскости — метопы, на которые так и просятся рельефные изваяния; и из карниза. Выше антаблемента — фронтон, величественный треугольник которого увенчивает чередование колонн, являя собой идеальное обрамление многофигурной монументальной скульптуры.

Этой строгой геометричности, этой массивной простоте, исполненной внутренней силы, властному утверждению мужественного начала в искусстве ионический ордер противопоставляет стремление к декоративности, к легкости форм, плавность линий, свое более женственное вдохновение. Это особенно явственно в ионической капители с ее спиралевидными волютами, придающими всей колонне особое изящество и живописность.

Легко вырастая над базой, ионическая колонна как бы распускается кверху, подобно цветку. Соотношение частей в ней тоже основано на математическом расчете, но этот расчет менее очевиден, не стесняет фантазии.

Ионический ордер возник в ионийских городах Малой Азии и на островах Эгейского моря, отражая художественные веяния, идущие с Востока.

Греческая архитектура эпохи расцвета сумеет гармонически сочетать в одном памятнике оба стиля, выражающие два основных начала греческого художественного гения.

...В колонне нашла свое совершенное воплощение великая душа греческой архитектуры с ее силой и стройностью, смелым взлетом и точной уравновешенностью во имя высшей гармонии.

Прекрасен греческий стих, прекрасна греческая статуя, прекрасна греческая колонна. «Застывшая музыка»[1]... Так наше

[1] Это определение принадлежит немецкому философу Шеллингу. Гёте, его современник, назвал архитектуру «безмолвной музыкой».

«Странгфордский курос». VI в. до н. э. Лондон. Британский музей



эстетическое чувство подчас воспринимает архитектуру. Греческая колонна — это застывшая симфония четких и полногласных звуков удивительной чистоты и выразительности, это абсолютная законченность частного и целого, это гордое утверждение некоего идеального порядка, к которому извечно стремится человеческий гений.

Как человек, высшее разумное существо, сознает себя венцом природы, так, мнится нам, гармоничная и законченная в своих строгих очертаниях греческая колонна, уверенно вырастая на фоне моря или холмов, провозглашает торжество разума над хаосом материи.

Роль колонны в греческом зодчестве была великой и многообразной. Колонны опоясывали целлу, определяя весь внешний облик храма. Выстраиваясь вокруг городской площади (агоры), где происходили народные собрания, или у театра под открытым небом, колонны образовывали портики, служившие убежищем от дождя или зноя. В их тени обосновывались лавочники и менялы; портики часто возвышались и перед частными домами. Так что, согретая южным солнцем, вся жизнь греческих городов, где процветала торговля и бурлили политические страсти, протекала на фоне или под сенью колонн.

Знаменитый греческий философ V века Демокрит указывал, что «не всякое удовольствие должно принимать, но лишь связанное с прекрасным».

Согласно Сократу, «все **хорошо и прекрасно по отношению к тому, для чего оно хорошо приспособлено...»**

Восемнадцать веков спустя, в эпоху Ренессанса, когда возродится античный идеал красоты, ревностный почитатель Сократа, Платона и Аристотеля, прославленный итальянский гуманист Бальдассаре Кастильоне так разовьет это положение на примере архитектуры: «Красота — как бы круг, середина которого добро. А так как не может быть круга без середины, то и не может быть красоты без добра... И если вы хорошо всмотритесь во все, что вас окружает, то увидите, что то, что добро и полезно, обладает и красотой... Колонны и архитравы поддерживают верхние галереи и столь же радуют взор, как необходимы зданию... Когда люди впервые начали строить, они возвысили центральную часть храма или дома не для того, чтобы здание стало более красивым, а чтобы воды могли стекать свободно со всех сторон, однако к пользе немедленно присоединилась и красота... Можно сказать, что доброе и красивое в известном смысле одно и то же...»

По своему строению греческая колонна идеально соответствовала своему назначению, полностью отвечая таким образом ныне общепризнанному в архитектуре принципу функциональности — и потому греческие ордеры выдержали испытание временем. Функционально совершенная, греческая колонна была совершенной и по своей красоте.

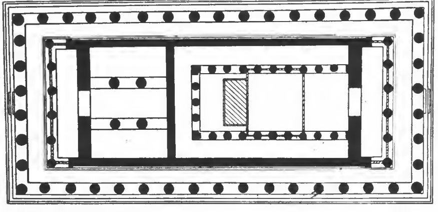
...Зодчество и ваяние составляли в Греции единое органическое целое.

В замечательном памятнике VI в., сокровищнице сифносцев (жителей острова Сифнос) в Дельфах, где хранились дары Аполлону, человеческая фигура заменяет ионическую колонну, так что опорой капителям служат там статуи кор.

Ваяние порождало зодчество, а зодчество, в свою очередь, порождало ваяние.

Задуманный как вместилище, как обрамление статуи божества, греческий храм сам украшается статуями и рельефами, которые не нуждаются в нишах или пьедесталах, ибо они плоть от плоти этого храма, как бы уходят в него корнями, сливаются с его обликом, видоизменяются и совершенствуются вместе с ним.

Прямоугольные метопы дорического фриза требуют рельефов, изображающих не более двух-трех фигур, а их чередование позволяет рассказать в нескольких эпизодах о каком-нибудь сражении или подвиге мифологического героя. По непрерывной горизонтали ионического фриза располагаются вереницы фигур — перед нами опять-таки либо сражения, либо охоты, либо культовые процессии. На треугольном фоне фронтона мерно размещается величественная скульптура композиция с торжественно возвышающимися центральными фигурами. Зависимость скульптуры от плоскости, отведенной архитектурой, тут очевидна. И всю эту стройную скульптурную поэму, с каждым десятилетием конца VI и начала V в. обретающую



План греческого храма

Греческие ордера: А — дорический, Б — ионический, В — коринфский. Цифрами показаны части ордера: 1 — карниз, 2 — фриз, 3 — архитрав (карниз, фриз и архитрав вместе образуют антаблемент), 4 — капитель, 5 — ствол колонны, 6 — база.

с каждым десятилетием конца VI и начала V в. обретающую все бо́льшую внутреннюю силу и динамичность, архитектура храма гордо возносит над миром вместе с вздымающимися к небу по всем трем углам фронтона растительными орнаментами — акротериями, щитами, а то и фигурами богов и героев из мрамора или бронзы.

Прежде чем продолжить наш рассказ о развитии греческого искусства в архаическую пору, скажем несколько слов об общем облике памятников зодчества и ваяния, какими они дошли до нас и какими были при их создании. Это очень существенно, причем дело не только в повреждениях, подчас огромных, причиненных временем, стихийными бедствиями, войнами, фанатизмом проповедников новой веры или просто варварским отношением к прошлому. Ибо даже самая компетентная научная реконструкция полуразрушенного храма или искалеченной статуи не может дать подлинного представления о первоначальном виде античного памятника искусства.

Семь мощных архаических, значит еще тяжеловесных, дорических колонн с обломками архитрава — вот и все, что осталось от храма Аполлона в Коринфе. Их серая каменная громада с особой четкостью выделяется на фоне неба — и наше воображение, пораженное величием развалин, стремится представить себе весь храм, каким он некогда возвышался в этой живописной местности. Но мысленно воссозданный нами облик храма ошибочен, как ошибочен вошедший в наше сознание и облик всех знаменитейших архитектурных памятников Греции. Ибо памятники эти утратили нечто весьма существенное.

Белизна мрамора кажется нам неотделимой от самого идеала красоты, воплощенного греческой каменной скульптурой. Тепло человеческого тела светится нам сквозь эту белизну, чудесно выявляющую всю мягкость моделировки и, по укоренившемуся в нас представлению, идеально гармонирующую с благородной внутренней сдержанностью, классической ясностью образа человеческой красоты, созданного ваятелем.

Да, эта белизна пленительна, но она порождена временем, восстановившим природный цвет мрамора. Время видоизменило облик греческих статуй, но не изуродовало их. Ибо красота этих статуй как бы выливается из самой их души. Время лишь осветило по-новому эту красоту, что-то в ней убавив, а что-то невольно и подчеркнув. Но по сравнению с теми творениями искусства, которыми восхищался древний эллин, дошедшие до нас античные рельефы и статуи в чем-то очень существенном все же обеднены временем, и потому само наше представление о греческой скульптуре в корне неполно.

Как и сама природа Эллады, греческое искусство было ярким и многокрасочным. Светлое и радостное, оно празднично сияло на солнце в разнообразии своих цветовых сочетаний, перекликающихся с золотом солнца, пурпуром заката, синевой теплого моря и зеленью окрестных холмов.

Архитектурные детали и скульптурные украшения храма были ярко раскрашены, что придавало всему зданию нарядно-праздничный вид. Богатая раскраска усиливала реализм и выразительность изображений — хотя, как мы знаем, цвета подбирались не в точном соответствии с действительностью,— манила и веселила взор, делала образ еще более ясным, понятным и близким. И вот эту окраску утратила полностью чуть ли не вся дошедшая до нас античная мраморная скульптура.

Но и бронзовые изваяния, особенно редкие, ибо подавляющее их большинство было впоследствии переплавлено, не дошли до нас в первоначальном виде. Сказалось окисление ме-

Сокровищница сифносцев. VI в. до н. э.



талла. Конечно, «благородная патина» придает бронзе особое «романтическое» очарование. Но этот лазоревый или зеленый налет времени скрывает как раз то, что древние особенно ценили в бронзовом изваянии: работу резца после плавки, всю красоту тончайшей чеканки. Но этого мало: бронзовые статуи богов и героев ярко сверкали на солнце золотистым блеском металла. Торжественно пламенеющие изваяния! И подобно мраморным статуям, они были полихромны: с глазами из стекла или самоцветов, с красной медной пластинкой на губах, часто приоткрытых над серебряной чеканной пластинкой, изображающей зубы, и со многими другими инкрустациями иного цвета, чем бронза. Почти все это ныне утрачено, кроме бронзы, но и она сама потеряла свой первоначальный солнечный блеск.

Цвет в греческой пластике ясно указывает на связь ее с живописью. Да, уже то, что греческое искусство стремилось передать красоту видимого мира не только сочетанием идеальных форм и пропорций, но и цветом, говорит о том, что живописи принадлежало определенное место в этом искусстве... Дошедшие до нас письменные свидетельства вполне категоричны: живопись почиталась в Элладе наравне со скульптурой, так что лучшие живописцы пользовались такой же славой, как и лучшие ваятели. Как могло быть иначе у народа, влюбленного в земную красоту, когда все кругом сияло яркими красками юга!

Прекрасной, радостной и жизнеутверждающей, наподобие скульптуры, должна была быть и живопись древней Эллады.

Мы знаем по литературным источникам, что монументальная живопись процветала в Элладе уже в VII в. Отблеском ее являются разве что три большие метопы, украшенные росписью, а не рельефами, с изображениями мифологических сцен (Афины, Национальный музей). Это еще весьма наивные композиции, подчас исполненные, однако, подлинного динамизма и, вероятно, хорошо вписывавшиеся в архитектурную композицию памятника.

Но самым ярким отблеском греческой живописи той поры служит ныне греческая керамика, дошедшая до нас в многочисленных, хорошо сохранившихся и нередко превосходнейших образцах. Вазописцы, несомненно, вдохновлялись станковой и монументальной живописью, и потому их собственные достижения для нас особенно показательны.

Мы уже отметили, что в VII — начале VI в. до н. э. бессюжетный геометрический орнамент уступает место изображению человеческих фигур. Это знаменует новый период в развитии греческой вазописи.

Греческие сосуды были очень разнообразны по форме: овальные амфоры с узкой шейкой и двумя ручками — для хранения вина, зерна, растительного масла и меда; объемистые кратеры с широким горлом — для вина, смешанного с водой, обычного напитка греков; изящные гидрии — кувшины для ношения воды с двумя горизонтальными ручками, чтобы поднимать на голову, и третьей, вертикальной, чтобы снимать с

головы; плоские с подставкой и двумя ручками килики — чаши для питья; высокие, удлиненные лекифы — для душистого масла и духов и еще многие другие кувшины и чаши.

Все они отличаются удивительной стройностью, форма каждого сосуда строго соответствует его назначению. Все тот же закон функциональности! Закон, правильность которого мы



Храм Аполлона в Коринфе. Конец VI в. до н. э.

подтверждаем каждый раз, когда говорим про предмет обихода: «красив и удобен», связывая воедино оба качества. Как и для колонны, греческий гений, лелеявший и обожествлявший красоту, выработал для предметов каждодневного обихода некие обязательные «ордеры». Прекрасна греческая амфора, прекрасен греческий кратер! И очевидно, что в тогдашних условиях то были сосуды, наиболее удобные для практических нужд.

Подобно скульптору, наиболее гармонично украшающему своими изваяниями площадь, отведенную ему архитектором, художнику-вазописцу надлежало разукрасить вазу, созданную художником-гончаром, считаясь с ее пропорциями и объемом. Глядя на иную греческую вазу, мы восхищаемся предельной гармонией формы и росписи, как волнующим утверждением единства красоты.

Искусство вазописи быстро совершенствуется в позднюю архаическую эпоху. Чернофигурные вазы характерны для первых трех четвертей VI в., и в их изготовлении первое место занимает Аттика с ее столицей Афинами.

Чернофигурная роспись сугубо декоративна. Рисунок наводится на глиняный желтый, розовый или оранжевый фон

сосуда. В основе рисунка — силуэт, так что фигура дается не объемно (часто с головой в профиль, грудью в фас и ногами в профиль). Детали прорабатываются резцом, подобно гравировке по металлу. Тело женских фигур окрашивается в белый цвет. Вся неразрисованная часть вазы покрывается лаком, который придает ей металлический блеск.

Великолепнейший образец аттической чернофигурной керамики — знаменитая ваза «Франсуа» (около 560 г. до н. э. Флоренция, Археологический музей), названная так по имени открывшего ее археолога. И гончар, давший форму этому кратеру, и художник, его расписавший, оба подписали свою работу (Клитий и Эрготим).

Пять поясов, девять мифологических сцен, двести фигур. Торжественное шествие богов на свадьбу, битвы, охота на вепря; люди, кони, кентавры, мчащиеся колесницы... Все это, вероятно, навеяно ныне утраченной монументальной росписью.

Отсутствие трехмерности, условность. Но изумительно гармонично распределение фигур на плоскости, некий идеальный порядок в их чередовании по поясам, причем масштаб фигур возрастает от крайних поясов к среднему, что придает всей композиции величавую декоративность, в которой и бурный динамизм, и строгая размеренность. И та же величавая декоративность в самой форме кратера, ручки которого увенчивают своими мощными волютами верхний пояс росписи.

Огромен прогресс по сравнению с вазой из Дипилона, монументальным надгробным кратером, исполненным за два века до этого. Но нет еще перехода чистой геометричности к выразительности изображения: если прищурить глаза, роспись вазы «Франсуа» тоже покажется нам бессюжетным геометрическим узором.

Но вот проходят всего три-четыре десятилетия — и перед нами уже иное искусство. Амфора, на которой изображены гомеровские герои Ахиллес и Аякс, играющие в кости (Рим, Ватикан). Роспись исполнена Эксекием, крупнейшим аттическим вазописцем третьей четверти VI в. до н. э.

Фигуры не трехмерны, не вольны в своих движениях... Но эти остролицые, остробородые греческие воины, эти силуэтно выписанные копьеносцы, отдыхающие от кровавых потех, выразительны сами по себе, а не только как часть композиции. Декоративность вазы подлинно совершенна, но роспись ее уже не узор, а картина. Разрыв с геометрией? Нет, конечно, ибо греческое изобразительное искусство никогда не нарушит точности математического расчета. Это картина, идеально вписанная в сферическую поверхность амфоры, идеально гармонирующая с ее чудесной формой. Ведь ее композиция неразрывно сливается с контуром вазы, ручки которой перекликаются в едином ритме с наклоненными фигурами, между тем копья играющих воинов образуют вокруг их голов треугольник, точно обозначающий композиционный центр и картины и всего декоративного облика вазы.

Кратер Клития и Эрготима (ваза «Франсуа»). Ок. 560 г. до н. э. Флоренция. Археологический музей



В конце VI в. в вазописи наступает коренной перелом: чернофигурную роспись сменяет более совершенная — краснофигурная. Сами фигуры оставляются в теплом цвете глины, а фон покрывается блестящим черным лаком. Детали уже не процарапываются, а обозначаются тонкими черными линиями, более мелкие — едва заметными бледно-желтыми штрихами. Это позволит в дальнейшем располагать фигуры в пространстве объемнее, более изощренным рисунком «вырывать» их из плоскости, прорабатывать их мускулатуру, передавать тонкие складки одежды, кайму, волнистые локоны.

Наш Эрмитаж обладает одним из лучших в мире собраний античной керамики, которое дает яркое представление о последовательном развитии греческой вазописи. Первоклассные образцы античной вазописи хранятся и в московском Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Среди эрмитажных шедевров особенно характерна для ранней краснофигурной росписи ваза работы знаменитого мастера Евфрония, изготовленная около 510 г. до н. э. Это так называемая пелика — сосуд для вина и масла. Сюжет росписи: первая ласточка. Мужчина, юноша и мальчик, над ними — летящая ласточка. Надписи, начерченные пурпуром: «Смотри, ласточка!» — «Да, клянусь Гераклом!» —«Вот она! Уже весна!»

Краснофигурная ваза работы мастера Евфрония. VI в. до н. э. Ленинград. Государственный Эрмитаж



Конечно, это еще архаическое искусство. Контуры фигур угловаты, их движения неловки. Но важно, что фигуры задвигались, что они поворачиваются, оживленно жестикулируют. Радость наступившей весны воодушевляет их, и та же радость воодушевляет художника-вазописца.

Греческое искусство конца VI и начала V в. до н. э. остается, по существу, архаическим. Даже величественный дорический храм Посейдона в Пестуме, со своей хорошо сохранившейся колоннадой, построенный из известняка уже во второй четверти V в., не являет полного раскрепощения архитектурных форм. Массивность и приземистость, характерные для архаической архитектуры, определяют его общий облик.

То же относится и к скульптуре храма Афины на острове Эгина, построенного после 490 г. до н. э. Знаменитые его фронтоны были украшены мраморными изваяниями, часть которых дошла до нас (Мюнхен, Глиптотека).

В более ранних фронтонах ваятели располагали фигуры по треугольнику, соответственно изменяя их масштаб. Фигуры эгинских фронтонов одномасштабны (выше других только сама Афина), что уже знаменует значительный прогресс: те, кто ближе к центру, стоят во весь рост, боковые изображены коле-

Эксекий. Аякс и Ахилл, играющие в кости. Роспись амфоры. Ок. 530 г. до н. э. Рим. Ватикан





Храм Посейдона в Пестуме. Начало V в. до н. э.



Западный фронтон храма Афины на острове Эгина. Ок. 490—480 гг. до н. э. Реконструкция

Раненый воин с восточного фронтона храма Афины на острове Эгина. Ок. 490—480 гг. до н. э. Мюнхен. Глиптотека



нопреклоненными и лежащими. Сюжеты этих стройных композиций заимствованы из «Илиады». Отдельные фигуры прекрасны, например раненый воин и лучник, натягивающий тетиву. В раскрепощении движений достигнут несомненный успех. Но чувствуется, что этот успех дался с трудом, что это еще только проба. На лицах сражающихся еще странно блуждает архаическая улыбка. Вся композиция еще недостаточно слитна, слишком подчеркнуто симметрична, не воодушевлена единым вольным дыханием. Подлинной свободы еще нет. Но нам ясно, что ее торжество уже близко.

Великий расцвет

Золотому веку греческой культуры, знаменующему «высочайший внутренний расцвет Греции»[1] (К. Маркс), предшествовало великое испытание, выпавшее на долю греческого народа.

В эту пору персидская держава владычествовала над множеством разноязычных народов. Персия Ахеменидов стремилась к мировому господству и уже почти достигла его в масштабах того времени, властно утвердившись на землях, где в свое время процветали другие древние культуры Востока. Персидский царь почитался «царем царей», избранным самими богами в верховные правители мира.

Царь этот изрекает в библии: «Все царства земли дал мне господь, бог небесный».

И библейский бог, обращаясь к нему, утверждает его в такой уверенности: «Я держу тебя за правую руку, чтобы покорить тебе народы, и сниму поясы с чресл царей, чтобы отворялись для тебя двери и ворота не затворялись. Я пойду перед тобою, и горы уровняю, медные двери сокрушу, и запоры железные сломаю. И отдам тебе хранимые во тьме сокровища и сокрытые богатства...»

Однако, несмотря на такие посулы, несмотря на огромные военные силы и материальные средства, находившиеся в единовластном распоряжении персидского царя, персидская держава была все же колоссом на глиняных ногах. Слишком различны были интересы покоренных Персией народов, слишком насильственна власть, их объединявшая, слишком огромна сама территория, которой надлежало управлять из одного центра «богом ведомому за руку царю царей».

Достаточно было одной неудачи, чтобы подвластные Персии народы попытались стряхнуть ее иго.

Так случилось, что эту первую неудачу персидская держава испытала на нашей земле.

Вспомним тяжелые капители в виде бычьих полуфигур, которыми персидские зодчие увенчивали колонны царских ападан. Подлинно грозная мощь дышит в этих капителях. И вот

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., изд. 2, т. 1, стр. 98.

всей своей мощью персидский царь Дарий I обрушился на скифов (около 514 г. до н. э.), переправив через Дунай свою многоплеменную огромную армию. Но, не принимая сражения, скифы завлекли его в степи.

В пешем строю персы были сильнее скифов, но неуловимая скифская конница быстрыми налетами наносила тяжелой громаде персидского войска жестокие удары. И чем дальше углублялось это войско в степные просторы, тем призрачнее становилась для него возможность победы. Бычья мощь «царя царей» как бы изнашивалась, иссякала в степной стихии кочевников, подобно тому как образ Зверя подчас растворяется без остатка в безудержном динамизме позднего скифского орнамента.

История повествует, что постоянные налеты скифской конницы, действия в тылу врага, особенно эффективные в степи, где негде закрепиться пехоте, оказались гибельными для войска, считавшегося самым могущественным во всем тогдашнем мире. Ничего не добившись и понеся огромный урон, Дарий едва пробрался обратно к Дунаю.

Так поблек ореол непобедимости персидской державы. Вскоре после неудачного похода Дария в Скифию малоазийские греки восстали против персидского владычества. Их поддержали афиняне. Тогда всей своей тяжестью Дарий обрушился не только на подвластные ему малоазийские греческие города, но и на балканскую Грецию, возомнив раздавить всю Элладу. «Великий бог! — воскликнул при этом Дарий. — Дай мне отомстить афинянам».

Могло показаться, что судьба греков решена. Они не составляли единого государства, и отдельные их города часто враждовали друг с другом. Против греков выступала мировая держава (по территории и населению во много раз превосходившая разрозненную Элладу), перед которой не устояли ни Египет, ни Вавилон.

Но разноплеменные подданные персидского владыки ощущали себя его рабами, между тем как граждане греческих полисов вкусили свободы. Понятие гражданственности было чуждо восточным деспотиям, для греков же оно составляло саму основу общественной жизни. Демократические идеалы вдохновляли передовые силы греческого народа, между тем как в ападанах персидских владык, вероятно, даже не догадывались о возможности народоправства.

Борьба с грозной персидской державой означала для греков борьбу со Зверем, которого они изгнали из своего сознания и своего мироощущения и который теперь яростно обрушивался на них извне. Это была борьба цивилизации с варварством, сил прогресса с реакцией и в то же время великая война греческого народа против чужеземных захватчиков за свою культуру, свободу и национальную самобытность.

Трижды персидские полчища вторгались в континентальную Грецию (492, 490 и 480 гг. до н. э.). Они разорили Афины

и принесли греческому народу неисчислимые страдания. Но, очевидно, символ Эллады — греческая колонна, увенчанная геометрически стройным антаблементом, украшенным прекрасными изваяниями, славящими человеческую отвагу и красоту, тверже стояла тогда на земле, чем персидская, бесспорно величественная, но утверждавшая своей капителью силу Зверя, а не Человека.

Храбрая, но неповоротливая персидская пехота не выдержала боя с греческой — тяжеловооруженными гоплитами. И на суше и на море греки маневрировали искуснее своих грозных противников. Слава греческих побед при Афоне, при Марафоне, при Саламине и при Платеях, бессмертная слава греческих воинов в Фермопильском ущелье озарила на многие века всю историю Эллады.

В этой великой войне греческий народ окончательно возмужал, осознал свою силу, свое превосходство над варварским миром Востока. Главная роль в одержанной победе принадлежала Афинам, где демократия была наиболее широкой и прочной. Афины возглавили мощный греческий морской союз, обеспечивший им гегемонию на море. Почти во всех греческих государствах разрослось демократическое движение, властно освобождавшее духовные силы народа. Следствием победы над персами явился экономический подъем греческой культуры с главенством Афин.

Но полное торжество духа свободы не сразу еще проявилось в искусстве. Окончательное овладение формой могло быть достигнуто лишь постепенно.

Мраморные изваяния эгинских фронтонов были исполнены уже после марафонской победы. Но, как мы видели, еще не свобода, а лишь воля к свободе находит в них свое воплощение.

После победы грекам надо было прийти в себя, отдышаться, перед тем как выявить свою славу и свою духовную зрелость в художественном творчестве. В 472 г., через восемь лет после решительной победы при Саламине, Эсхил, старший из великих греческих трагиков, сам участник этого сражения, посвятил ему свою героическую трагедию «Персы». Примерно с этого же времени в греческом искусстве начинается период, который можно назвать раннеклассическим.

Увы, мы не можем похвалиться достаточным знанием греческого искусства этой и последующей, самой блистательной его поры. Ведь почти вся греческая скульптура V в. погибла. Так что по позднейшим римским мраморным копиям с утраченных, главным образом бронзовых, оригиналов часто вынуждены мы судить о творчестве великих гениев, равных которым трудно найти во всей истории искусства.

Мы знаем, например, что Пифагор Регийский (480—450 гг. до н. э.) был знаменитейшим скульптором. Раскрепощенностью своих фигур, включающих как бы два движения (исходное и то, в котором часть фигуры окажется через мгновение), он мощно содействовал развитию реалистического искусства.





Пифагор Регийский. Мальчик, вынимающий занозу. Вторая четверть V в. до н. э. Бронзовая римская копия. Рим. Палаццо консерваторов
Возничий из Дельф. Ок. 470 г. до н. э. Дельфы. Музей

Современники восхищались его находками, жизненностью и правдивостью его изваяний. Но, конечно, немногие дошедшие до нас римские копии с его работ (как, например, «Мальчик, вынимающий занозу». Рим, Палаццо консерваторов) недостаточны для подлинной оценки творчества этого смелого новатора.

Ныне всемирно известный «Возничий» — редкий образец бронзовой скульптуры, случайно уцелевший фрагмент групповой композиции, исполненной около 470 г. Стройный юноша, подобный колонне, принявшей человеческий облик (строго вертикальные складки его одеяния еще усиливают это сходство). Прямолинейность фигуры несколько архаична, но общее ее покойное благородство уже выражает классический идеал. Это победитель в состязании. Он уверенно ведет колесницу, и такова сила искусства, что мы угадываем восторженные клики толпы, которые веселят его душу. Но, исполненный отваги и мужества, он сдержан в своем торжестве — прекрасные его черты невозмутимы. Скромный, хотя и сознающий

Голова Аполлона с западного фронтона храма Зевса в Олимпии. 460—450 гг. до н. э. Олимпия. Музей



свою победу юноша, озаренный славой. Этот образ — один из самых пленительных в мировом искусстве. Но мы даже не знаем имени его создателя.

...В 70-е годы прошлого века немецкие археологи предприняли раскопки Олимпии в Пелопоннесе. Там в древности происходили общегреческие спортивные состязания, знаменитые олимпийские игры, по которым греки вели летосчисление. В угоду христианской церкви византийские императоры запретили игры и разрушили Олимпию со всеми ее храмами, алтарями, портиками и стадионами.

Раскопки были грандиозны: шесть лет подряд сотни рабочих вскрывали огромную площадь, покрытую многовековыми наносами. Результаты превзошли все ожидания: сто тридцать мраморных статуй и барельефов, тринадцать тысяч бронзовых предметов, шесть тысяч монет, до тысячи надписей, тысячи глиняных изделий были извлечены из земли. Отрадно, что почти все памятники были оставлены на месте и, хотя и полуразрушенные, ныне красуются под привычным для них небом, на той же земле, где они были созданы.

Метопы и фронтоны храма Зевса в Олимпии, несомненно, самые значительные из дошедших до нас изваяний второй четверти Vв. Чтобы понять огромный сдвиг, произошедший в искусстве за это короткое время — всего около тридцати лет, достаточно сравнить, например, западный фронтон олимпийского храма и вполне схожие с ним по общей композиционной схеме уже рассмотренные нами эгинские фронтоны. И тут и там — высокая центральная фигура, по бокам которой равномерно расположены небольшие группы бойцов.

Сюжет олимпийского фронтона: битва лапифов с кентаврами. Согласно греческой мифологии, кентавры (полулюди-полулошади) пытались похитить жен горных жителей лапифов, но те уберегли жен и в жестоком бою уничтожили кентавров. Сюжет этот не раз уже был использован греческими художниками (в частности, в вазописи) как олицетворение торжества эллинизма (представленного лапифами) над варварством, над все той же темной силой Зверя в образе наконец поверженного брыкающегося кентавра. После победы над персами эта мифологическая схватка обретала на олимпийском фронтоне особое звучание.

Как бы ни были искалечены мраморные скульптуры фронтона, это звучание полностью доходит до нас — и оно грандиозно! Потому что в отличие от эгинских фронтонов, где фигуры не спаяны между собой органически, здесь все проникнуто единым ритмом, единым дыханием. Вместе с архаической беспомощностью совершенно исчезла как бы извиняющаяся за нее архаическая улыбка. Аполлон царит над жаркой схваткой, верша ее исход. Только он, бог света, спокоен среди бури, бушующей рядом, где каждый жест, каждое лицо, каждый порыв дополняют друг друга, составляя единое, неразрывное целое, прекрасное в своей стройности и исполненное динамизма.




Мирон. Дискобол. Середина V в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала. Рим. Музей Терм
Поликлет. Дорифор. Ок. 440 г. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала. Неаполь. Национальный музей

Так же внутренне уравновешены величественные фигуры восточного фронтона и метоп олимпийского храма Зевса (Олимпия. Музей). Мы не знаем в точности имени ваятелей (их было, по-видимому, несколько), создавших эти скульптуры, в которых дух свободы празднует свое торжество над архаикой.

Классический идеал победно утверждается в скульптуре. Бронза становится излюбленным материалом ваятеля, ибо металл покорнее камня и в нем легче придавать фигуре любое положение, даже самое смелое, мгновенное, подчас даже «выдуманное». И это отнюдь не нарушает реализма. Ведь, как мы знаем, принцип греческого классического искусства — это воспроизведение природы, творчески исправленное и дополненное художником, выявляющим в ней несколько более того, что видит глаз. Ведь не грешил против реализма Пифагор Регийский, запечатлевая в едином образе два разных движения!..

Великий скульптор Мирон, работавший в середине V в. в Афинах, создал статую, оказавшую огромное влияние на раз-

витие изобразительного искусства. Это его бронзовый «Дискобол», известный нам по нескольким мраморным римским копиям, настолько поврежденным, что лишь их совокупность позволила как-то воссоздать утраченный образ.

Дискобол (иначе метатель диска) запечатлен в то мгновение, когда, откинув назад руку с тяжелым диском, он уже готов метнуть его вдаль. Это кульминационный момент, он зримо предвещает следующий, когда диск взметнется в воздухе, а фигура атлета выпрямится в рывке: мгновенный промежуток между двумя мощными движениями, как бы связывающий настоящее с прошедшим и будущим. Мускулы дискобола предельно напряжены, тело изгонуто дугой, а между тем юное лицо его совершенно спокойно. Замечательное творческое дерзание! Напряженное выражение лица было бы, вероятно, правдоподобнее, но благородство образа — именно в этом контрасте физического порыва и душевного покоя.

«Как глубина морская остается всегда спокойной, сколько бы ни бушевало море на поверхности, точно так же образы, созданные греками, обнаруживают среди всех волнений страсти великую и твердую душу». Так писал два века назад знаменитый немецкий историк искусства Винкельман, подлинный основатель научного исследования художественного наследия античного мира. И это не противоречит тому, что мы говорили о раненых героях Гомера, оглашавших воздух своими стенаниями. Вспомним суждения Лессинга о границах изобразительного искусства в поэзии, его слова о том, что «греческий художник не изображал ничего, кроме красоты». Так и было, конечно, в эпоху великого расцвета.

А ведь то, что красиво в описании, может показаться некрасивым в изображении (старцы, разглядывающие Елену!). И потому, замечает он еще, греческий художник сводил гнев к строгости: у поэта разгневанный Зевс мечет молнии, у художника — он только строг.

Напряжение исказило бы черты дискобола, нарушило бы светлую красоту идеального образа уверенного в своей силе атлета, мужественного и физически совершенного гражданина своего полиса, каким его представил Мирон в своей статуе.

В искусстве Мирона скульптура овладела движением, как бы сложно оно ни было.

Искусство другого великого ваятеля — Поликлета — устанавливает равновесие человеческой фигуры в покое или медленном шаге с упором на одну ногу и соответственно приподнятой рукой. Образцом такой фигуры служит его знаменитый «Дорифор» — юноша-копьеносец (Мраморная римская копия с бронзового оригинала. Неаполь. Национальный музей). В этом образе — гармоническое сочетание идеальной физической красоты и одухотворенности: юный атлет, тоже, конечно, олицетворяющий прекрасного и доблестного гражданина, кажется нам углубленным в свои мысли — и вся фигура его исполнена чисто эллинского классического благородства.

Это не только статуя, а канон в точном смысле слова.

Поликлет задался целью точно определить пропорции человеческой фигуры, согласные с его представлением об идеальной красоте. Вот некоторые результаты его вычислений: голова — $^1/_7$ всего роста, лицо и кисть руки — $^1/_{10}$, ступня — $^1/_6$. Однако уже современникам его фигуры казались «квадратными», слишком массивными. То же впечатление, несмотря на всю свою красоту, производит и на нас его «Дорифор».

Свои мысли и выводы Поликлет изложил в теоретическом трактате (до нас не дошедшем), которому он дал название «Канон»; так же называли в древности и самого «Дорифора», изваянного в точном соответствии с трактатом.

Поликлет создал сравнительно мало скульптур, весь поглощенный своими теоретическими трудами. А пока он изучал «правила», определяющие красоту человека, младший его современник, Гиппократ, величайший медик античности, посвящал всю жизнь изучению физической природы человека.

Полностью выявить все возможности человека — такова была цель искусства, поэзии, философии и науки этой великой эпохи. Никогда еще в истории человеческого рода так глубоко не входило в душу сознание, что человек — венец природы. Мы

Краснофигурный кратер «Мастера Ниобид» из Орвьето. Ок. 450 г. до н. э. Париж. Лувр



уже знаем, что современник Поликлета и Гиппократа, великий Софокл, торжественно провозгласил эту истину в своей трагедии «Антигона».

Человек венчает природу — вот что утверждают памятники греческого искусства эпохи расцвета, изображая человека во всей его доблести и красоте.

...В живописи овладеть реалистической формой было труднее, чем в ваянии. Это вполне понятно. Скульптура, особенно круглая, предрасполагала к выявлению объема. Но как выявить объем на плоскости? И как на плоскости же реально показать отдаленность фигур в пространстве?

Мы помним, что эти вопросы не занимали египетских живописцев, вероятно даже не помышлявших о передаче объема и перспективы в плоскостном изображении. Они ведь вовсе и не стремились к воспроизведению природы так, как ее видит глаз: показать лицо в профиль при туловище в фас, несомненно, казалось им очень удачным живописным приемом.

Для греческого же живописца реалистическая передача природы стала первоочередной задачей. Знаменитому художнику Полигноту (работавшему между 470 и 440 гг.) принадлежит в этой области новшество, ныне представляющееся нам несколько наивным, но которое произвело тогда целую революцию в живописи.

О творчестве Полигнота мы можем судить только с чужих слов, правда очень авторитетных. Его многофигурные росписи в Афинах и в Дельфах погибли безвозвратно. Это огромная потеря. Прославленный римский естествоиспытатель Плиний Старший утверждает, что Полигноту первому удалось передать мимику лица и прозрачность женских одеяний. А великий Аристотель подчеркивает, что Полигнот стремился запечатлеть «моральное выражение» и что его монументальные росписи являлись вершиной искусства.

Замечательное же его новшество заключалось в следующем.

Вместо того чтобы изображать фигуры в ряд (как это делали его предшественники), он вводил в композицию пейзаж и размещал их на различных уровнях, как бы на склоне горы, частично скрытыми неровностью почвы. Он рассчитывал таким образом создать впечатление глубины, утвердить третье измерение. Однако без светотени и ракурсов, еще недоступных Полигноту, этого нельзя было достигнуть. Расписанный под несомненным влиянием его больших композиций краснофигурный кратер с изображением Геракла в подземном царстве (Париж, Лувр) ясно показывает призрачность попытки Полигнота. Но эта попытка двинула греческую живопись по новому пути.

Вольтер назвал эпоху величайшего культурного расцвета Афин «веком Перикла». Понятие «век» тут надо понимать не буквально, ибо речь идет всего лишь о нескольких десятилетиях. Но по своему значению этот краткий в масштабе истории период заслуживает такого определения.

Во второй половине V в. Афины были, несомненно, самым значительным культурным центром Эллады, а первым человеком в Афинах почитался Перикл, глава демократической партии, из года в год избиравшийся на высшую должность стратега. Сороковые и тридцатые годы V в. до н. э. были кульминацией высшего расцвета Афин.



Западный фронтон храма Зевса в Олимпии. 460—450 гг. до н. э. Реконструкция

Со своим двухсоттысячным населением это был по тому времени большой город, насчитывавший более десяти тысяч домов. Однако Аттика, столицей которой были Афины, по территории не могла бы соперничать, например, с нашей Татарской автономной республикой, где свободно уместилось бы тридцать таких государств. Но ведь и вся балканская Греция была даже тогда, в сущности, очень маленькой страной.

Именно в Аттике происходило благодатное слияние идущего из Пелопоннеса, через Коринф и Эгину, дорийского культурного потока, строгого и размеренного, с ионийским, проникавшим с малоазийского берега, через острова Эгейского моря, и приносившим с собой пряный аромат и негу Востока в сочетании с чисто эллинской утонченностью и изобретательностью. Так что в культурном отношении Аттика представляла собой как бы синтез всего эллинского мира и в то же время его увенчание, утверждаемое ее наиболее прогрессивным политическим и социальным устройством.

Власть Перикла была очень обширной, но он не злоупотреблял ею, и при нем республиканское правление не вырождалось

в тиранию. Идеи гражданственности и патриотизма, позволившие грекам восторжествовать над персами, нашли в его лице яркого и особенно авторитетного выразителя. Недаром знаменитый греческий историк Фукидид вкладывает в уста Перикла следующие знаменательные слова: «Я держусь того мнения, что благополучие государства, если оно идет по правильному



пути, более выгодно для частных лиц, нежели благополучие отдельных граждан при упадке всего государства в его совокупности. Ибо если гражданин сам по себе благоденствует, между тем как отечество разрушается, он все равно гибнет вместе с государством...»

И он же так формулировал культурное кредо своих сограждан: «Мы любим мудрость без изнеженности и красоту без прихотливости».

Высшая слава Афин, лучезарное сияние этого города в мировой культуре неразрывно связаны с именем Перикла. Он заботился об украшении Афин, покровительствовал всем искусствам, привлекал в Афины лучших художников, был другом и покровителем Фидия, гений которого знаменует, вероятно, самую высокую ступень во всем художественном наследии античного мира.

Прежде всего Перикл решил восстановить Афинский Акрополь, разрушенный персами, вернее, на развалинах старого Акрополя, еще архаичного, создать новый, выражающий художественный идеал полностью раскрепощенного эллинизма.

Акрополь был в Элладе тем же, что Кремль в древней Руси: городской твердыней, которая заключала в своих стенах храмы и другие общественные учреждения и служила убежищем для окрестного населения во время войны.

Собственно Акрополь — это Афинский Акрополь с его знаменитыми храмами Парфеноном и Эрехтейоном и зданиями Пропилей, величайшими памятниками греческого зодчества. Даже в своем полуразрушенном виде они и по сей день производят неизгладимое впечатление.

Вот как описывает это впечатление известный советский архитектор А. К. Буров:

«Я поднялся по зигзагам подхода... прошел через портик — и остановился. Прямо и несколько вправо, на вздымающейся бугром голубой, мраморной, покрытой трещинами скале — площадке Акрополя, как из вскипающих волн, вырастал и плыл на меня Парфенон.

Я не помню, сколько времени я простоял неподвижно... Парфенон, оставаясь неизменным, непрерывно изменялся... Я подошел ближе, я обошел его и вошел внутрь. Я пробыл около него, в нем и с ним целый день.

Солнце садилось в море. Тени легли совершенно горизонтально, параллельно швам кладки мраморных стен Эрехтейона.

Под портиком Парфенона сгустились зеленые тени. Последний раз скользнул красноватый блеск и погас. Парфенон умер. Вместе с Фебом. До следующего дня».

Мы знаем, кто разгромил старый Акрополь. Знаем, кто взорвал и кто разорил новый, воздвигнутый по воле Перикла.

Страшно сказать, эти новые варварские деяния, усугубившие разрушительную работу времени, были совершены вовсе не в глубокой древности и даже не из религиозного фанатизма, как, например, изуверский разгром Олимпии.

В 1687 г. во время войны между Венецией и Турцией, владычествовавшей тогда над Грецией, венецианское ядро, залетевшее на Акрополь, взорвало пороховой погреб, устроенный турками в... Парфеноне. Взрыв произвел страшные разрушения.

Хорошо еще, что за тринадцать лет до этой беды некий художник, сопровождавший французского посла, посетившего Афины, успел зарисовать центральную часть западного фронтона Парфенона.

Венецианский снаряд попал именно в Парфенон, возможно, случайно. Зато вполне планомерное нападение на Афинский Акрополь было организовано в самом начале прошлого века.

Эту операцию осуществил «просвещеннейший» ценитель искусства лорд Эльджин, генерал и дипломат, занимавший пост английского посланника в Константинополе. Он подкупал турецкие власти и, пользуясь их попустительством на греческой земле, не останавливался перед порчей или даже разрушением знаменитых памятников зодчества, лишь бы завладеть особенно ценными скульптурными украшениями. Непоправимый урон причинил он Акрополю: снял с Парфенона почти все уцелев-

шие фронтонные изваяния и выломал из его стен часть знаменитого фриза. Фронтон при этом обрушился и разбился. Боясь народного возмущения, лорд Эльджин вывез ночью всю свою добычу в Англию. Многие англичане (в частности, Байрон в своей знаменитой поэме «Чайльд Гарольд») сурово осудили его за варварское обращение с великими памятниками искусства и за неблаговидные методы приобретения художественных ценностей. Тем не менее английское правительство приобрело уникальную коллекцию своего дипломатического представителя — и скульптуры Парфенона ныне являются главной гордостью Британского музея в Лондоне.

Обобрав величайший памятник искусства, лорд Эльджин обогатил искусствоведческий лексикон новым термином: подобный вандализм иногда именуют «эльджинизмом».

Что же так потрясает нас в грандиозной панораме мраморных колоннад с обломанными фризами и фронтонами, возвышающихся над морем и над низкими домами Афин, в изувеченных изваяниях, что все еще красуются на обрывистой скале Акрополя или выставлены в чужом краю как редчайшая музейная ценность?

Греческому философу Гераклиту, который жил накануне высшего расцвета Эллады, принадлежит следующее знаменитое изречение: «Этот космос, один и тот же для всего существующего, не создал никакой бог и никакой человек, но всегда



Акрополь в Афинах. Реконструкция

он был, есть и будет вечно живым огнем, мерами загорающимся, мерами потухающим». И он же говорил, что «расходящееся само собой согласуется», что из противоположностей рождается прекраснейшая гармония и «все происходит через борьбу».

Классическое искусство Эллады точно отражает эти идеи.

Акрополь в Афинах.
Пропилеи и храм
Ники Аптерос



Разве не в игре противоборствующих сил возникает общая гармония дорического ордера (соотношение колонны и антаблемента), равно как и статуи Дорифора (вертикали ног и бедер в сопоставлении с горизонталями плеч и мускулов живота и груди)?

Сознание единства мира во всех его метаморфозах, сознание его извечной закономерности воодушевляло строителей Акрополя, пожелавших утвердить гармонию этого никем не созданного, всегда юного мира в художественном творчестве, дающем единое и полное впечатление прекрасного.

Афинский Акрополь — это памятник, провозглашающий веру человека в возможность такой все примиряющей гармонии не в воображаемом, а вполне реальном мире, веру в торжество красоты, в призвание человека создавать ее и служить ей во имя добра. И потому этот памятник вечно юн, как мир, вечно волнует и притягивает нас. В его немеркнущей красоте — и утешение в сомнениях, и светлый призыв: свидетельство, что красота зримо сияет над судьбами человеческого рода.

Акрополь — это лучезарное воплощение творческой человеческой воли и человеческого разума, утверждающих стройный порядок в хаосе природы. И потому образ Акрополя царит в

нашем воображении над всей природой, как царит он, под небом Эллады, над бесформенной глыбой скалы.

...Богатство Афин и их главенствующее положение предоставляли Периклу широкие возможности в задуманном им строительстве. Для украшения знаменитого города он черпал средства по своему усмотрению и в храмовых сокровищницах, и даже в общей казне государств морского союза.

Горы белоснежного мрамора, добываемого совсем близко, доставлялись в Афины. Лучшие греческие зодчие, ваятели и живописцы считали за честь работать на славу общепризнанной столицы эллинского искусства.

Мы знаем, что в строительстве Акрополя участвовало несколько архитекторов. Но, согласно Плутарху, всем распоряжался Фидий. И мы чувствуем во всем комплексе единство замысла и единое руководящее начало, наложившее свою печать даже на детали главнейших памятников.

Общий замысел этот характерен для всего греческого мироощущения, для основных принципов греческой эстетики.

Холм, на котором воздвигались памятники Акрополя, не ровен по своим очертаниям, и уровень его не одинаков. Строители не вступили в конфликт с природой, но, приняв природу, какая она есть, пожелали облагородить и разукрасить ее своим искусством, чтобы на лоне ее, под светлым небом, создать столь же светлый художественный ансамбль, четко вырисовывающийся на фоне окрестных гор. Ансамбль, в своей стройности более совершенный, чем природа! На неровной возвышенности целостность этого ансамбля воспринимается постепенно. Каждый памятник живет в нем собственной жизнью, глубоко индивидуален, и красота его опять-таки открывается взору по частям, без нарушения единства впечатления. Подымаясь на Акрополь, вы и сейчас, несмотря на все разрушения, ясно воспринимаете его разделенность на точно разграниченные участки; каждый памятник вы обозреваете, обходя его со всех сторон, с каждым шагом, с каждым поворотом обнаруживая в нем какую-то новую черту, новое воплощение общей его гармонии. Разделенность и общность; ярчайшая индивидуальность частного, плавно включающаяся в единую гармонию целого. И то, что композиция ансамбля, подчиняясь природе, зиждется не на симметрии, еще усиливает его внутреннюю свободу при безупречной уравновешенности всех составных частей.

Дух свободы и — совершенная гармония!..

Итак, Фидий всем распоряжался в планировании этого ансамбля, равного которому по художественному значению, быть может, не было и нет во всем мире.

Что же мы знаем о Фидии?

Коренной афинянин, Фидий родился, вероятно, около 500 г. и скончался после 430. Величайший ваятель, несомненно, величайший архитектор, поскольку весь Акрополь может почитаться его созданием, он подвизался и как живописец. Создатель огромных изваяний, он, по-видимому, также преуспел в

пластике малых форм, подобно другим знаменитейшим художникам Эллады, не гнушаясь проявлять себя в самых различных видах искусства, даже почитаемых второстепенными: так, мы знаем, что им отчеканены фигурки рыб, пчел и цикад.

Великий художник, Фидий был и великим мыслителем, подлинным выразителем в искусстве греческого философского гения, высших порывов греческого духа. Древние авторы свидетельствуют, что в своих образах он сумел передать сверхчеловеческое величие.

Таким сверхчеловеческим образом была, очевидно, его четырнадцатиметровая статуя Зевса, созданная для храма в Олимпии. Она погибла там вместе со многими другими драгоценнейшими памятниками. Статуя эта из слоновой кости и золота считалась одним из «семи чудес света». Есть сведения, по-видимому исходящие от самого Фидия, что величие и красота образа Зевса открылись ему в следующих стихах «Илиады»:

Рек, и во знаменье черными Зевс помавает бровями:
Быстро власы благовонные вверх поднялись у Кронида[1]
Окрест бессмертной главы, и потрясся Олимп многохолмный.

Да, мы уже знаем, что люди, а значит, и боги, олицетворяющие высшие человеческие доблести, вырастали вдвое для Фидия при чтении Гомера.

Бог ли на землю сошел и явил тебе, Фидий, свой образ
Или на небо ты сам, бога чтоб видеть, взошел?

Так выражал свое восхищение греческий поэт Филипп.

...Как и многие другие гении, Фидий не избегнул при жизни злобной зависти и клеветы. Его обвинили в присвоении части золота, предназначенного для украшения статуи Афины в Акрополе,— так противники демократической партии стремились скомпрометировать ее главу — Перикла, поручившего Фидию воссоздание Акрополя. Фидий был изгнан из Афин, но невиновность его была вскоре доказана. Однако — как тогда говорили — вслед за ним... «прочь ушла» из Афин сама богиня мира Ирина. В знаменитой комедии «Мир» великого современника Фидия Аристофана сказано по этому поводу, что, очевидно, богиня мира близка Фидию и «потому так красива, что в родстве с ним».

Не найти более яркого доказательства абсолютного признания всепокоряющего величия человеческой личности! Мерилом и объяснением красоты бессмертного божества служит его духовное родство с одним из смертных. Ибо этот смертный — великий художник, творящий красоту и, значит, бессмертие!

Библейский бог сотворил человека по образу своему и подобию. Здесь же творцом является сам человек, создавший образ божества по своему подобию, и это божество потому испол-

---

[1] Зевс был сыном Крона (одного из божеств греческой мифологии), отсюда: Кронид.

нено сверхчеловеческого величия, что оно выражает совершенство, которого человек еще не достиг, но, вероятно, достичь может и должен...

...Афины, названные по имени дочери Зевса Афины, были главным центром культа этой богини. В ее славу и был воздвигнут Акрополь.

Согласно греческой мифологии, Афина вышла в полном вооружении из головы отца богов. Это была любимая дочь Зевса, которой он ни в чем не мог отказать.

Вечно девственная богиня чистого, лучезарного неба. Вместе с Зевсом посылает гром и молнии, но также — тепло и свет. Богиня-воительница, отражающая удары врагов. Покровительница земледелия, народных собраний, гражданственности. Воплощение чистого разума, высшей мудрости; богиня мысли, наук и искусства. Светлоокая, с открытым, типично аттическим округло-овальным лицом.

Поднимаясь на холм Акрополя, древний эллин вступал в царство этой многоликой богини, увековеченной Фидием.

Ученик Полигнота, славного не только как живописец, но и как скульптор, Фидий овладел полностью техническими достижениями своих предшественников и пошел еще дальше их. Но хотя мастерство Фидия-ваятеля и знаменует преодоление

Акрополь в Афинах. Храм Ники Аптерос



всех трудностей, возникавших до него в реалистическом изображении человека, — оно не исчерпывается техническим совершенством. Умение передавать объемность и раскрепощенность фигур и их гармоническая группировка сами по себе не рождают еще подлинного взмаха крыльев в искусстве.

Тот, кто «без ниспосланного Музами исступления подходит к порогу творчества, в уверенности, что благодаря одной сноровке станет изрядным поэтом, тот немощен», и все им созданное «затмится творениями исступленных».

Так вещал один из величайших философов античного мира — Платон.

Термин «исступление» (или, как в других переводах текста Платона, — «мания», «безумие»), характерный для его мышления, нам непривычен и может показаться чрезмерным. Но достаточно заменить его термином «вдохновение», чтобы все для нас стало на место в этом знаменитом отрывке диалога «Федр». Как и самого Платона, высшее вдохновение, то самое, что превращает служителя Муз в «исступленного», посетило великих художников Эллады, прославивших в веках свой народ. И самым значительным среди них по своим свершениям, по печати, которую наложил его гений на все последующее развитие античного искусства, был Фидий.

Мнесикл. Пропилеи Афинского Акрополя. 437—432 гг. до н. э.



...Над крутым склоном священного холма архитектор Мнесикл воздвиг знаменитые беломраморные здания Пропилей с расположенными на разных уровнях дорическими портиками, связанными внутренней ионической колоннадой. Поражая воображение, величавая стройность Пропилей — торжественного входа на Акрополь, сразу же вводила посетителя в лучезарный мир красоты, утверждаемый человеческим гением.

По ту сторону Пропилей вырастала гигантская бронзовая статуя Афины Промахос, что значит Афины-воительницы, изваянная Фидием. Бесстрашная дочь Громовержца олицетворяла здесь, на площади Акрополя, военное могущество и славу своего города. С этой площади открывались взору обширные дали, а мореплаватели, огибавшие южную оконечность Аттики, ясно видели сверкающие на солнце высокий шлем и копье богини-воительницы.

Ныне площадь пуста, ибо от статуи, вызывавшей в древности неописуемые восторги, остался лишь пьедестал. А направо, за площадью, — Парфенон, совершеннейшее творение всей греческой архитектуры, или, вернее, то, что сохранилось от великого храма, под сенью которого некогда возвышалась другая статуя Афины, тоже изваянная Фидием, но не воительницы, а Афины-девы: Афины Парфенос.

Иктин и Калликрат. Парфенон. 447—432 гг. до н. э.



Афина Варвакион. Уменьшенная мраморная копия римского времени статуи Афины Парфенос Фидия (438 г. до н. э.). **Афииы. Нациоиальный музей**



Как и Олимпийский Зевс, то была статуя хризо-элефантинная: из золота (по-гречески — «хризос») и слоновой кости (по-гречески — «элефас»), облегающих деревянный остов. Всего на ее изготовление пошло около двух тысяч килограммов драгоценного металла.

Под жарким блеском золотых доспехов и одеяний загоралась слоновая кость на лице, шее и на руках покойно-величественной богини с крылатой Никой (Победой) в человеческий рост на протянутой ладони.

Свидетельства древних авторов, уменьшенная копия (Афина Варвакион. Афины, Национальный музей) да монеты и медальоны с изображением Афины Фидия дают нам какое-то представление об этом шедевре.

Взгляд богини был покойным и ясным, и внутренним светом озарялись ее черты. Чистый образ ее выражал не угрозу, а радостное сознание победы, принесшей народу благоденствие и мир.

Хризо-элефантинная техника почиталась вершиной искусства. Наложение на дерево пластинок золота и слоновой кости требовало тончайшего мастерства. Великое искусство ваятеля сочеталось с кропотливым искусством ювелира. И в результате — какой блеск, какое сияние в полумраке целлы, где царил образ божества как высшее создание рук человеческих!

Парфенон был построен (в 447—432 гг.) архитекторами Иктином и Калликратом под общим руководством Фидия. В согласии с Периклом он пожелал воплотить в этом крупнейшем памятнике Акрополя идею торжествующей демократии. Ибо прославляемую им богиню, воительницу и деву, почитали афиняне первой гражданкой их города; согласно древним сказаниям, эту небожительницу избрали они сами в покровительницы Афинского государства.

Вершина античного зодчества, Парфенон уже в древности был признан самым замечательным памятником дорического стиля. Этот стиль предельно усовершенствован в Парфеноне, где нет больше и следа столь характерной для многих ранних дорических храмов дорической приземистости, массивности. Колонны его (восемь по фасадам и семнадцать по бокам), более легкие и тонкие по пропорциям, чуть наклонены внутрь при небольшом выпуклом искривлении горизонталей цоколя и перекрытия. Эти едва уловимые для глаза отступления от канона имеют решающее значение. Не изменяя своим основным закономерностям, дорический ордер здесь как бы впитывает непринужденное изящество ионического, что и создает в целом могучий, но не давящий, полногласный архитектурный аккорд такой же безупречной ясности и чистоты, как и девственный образ Афины Парфенос. И этот аккорд приобрел еще большее звучание благодаря яркой раскраске рельефных украшений метоп, стройно выделявшихся на красном и синем фоне.

Четыре ионические колонны (до нас не дошедшие) возвышались внутри храма, а на наружной его стене протянулся не-

прерывный ионический фриз. Так что за грандиозной колоннадой храма с ее мощными дорическими метопами посетителю открывалась затаенная ионическая сердцевина. Гармоническое сочетание двух стилей, друг друга дополняющих, достигнутое совмещением их в одном памятнике и, что еще замечательнее, их органическом слиянии в том же архитектурном мотиве.

Все говорит о том, что скульптуры фронтонов Парфенона и его рельефный фриз были выполнены если и не полностью самим Фидием, то под непосредственным воздействием его гения и согласно его творческой воле.

Остатки этих фронтонов и фриза — самое ценное, самое великое, что сохранилось до наших дней от всей греческой скульптуры. Мы уже говорили, что ныне большинство этих шедевров украшают, увы, не Парфенон, которого они являлись неотъемлемой частью, а лондонский Британский музей[1].

Изувеченные образцы неповторимого пластического совершенства!

Скульптуры Парфенона — подлинный кладезь красоты, воплощение самых высоких устремлений человеческого духа. Понятие идейности искусства находит в них свое, быть может, наиболее разительное выражение. Ибо великая идея воодушевляет здесь каждый образ, живет в нем, определяя все его бытие.

Эта идея — покойное, величавое благородство, рождаемое человеческим достоинством, величием человеческой судьбы. Гордая и властная идея, наполняющая восторгом душу человека, осознавшего свою силу и свою волю, человека — хозяина природы, человека — властелина Земли. Как же ему не быть внутренне уравновешенным и прекрасным, исполнившись радужной веры в исключительность своего призвания!

Вот перед нами древний эллин в образе доблестного гражданина, а то и божества, каким запечатлел его Фидий. Сравним себя с ним. Да, мы знаем больше о законах природы и лучше умеем преобразовывать ее по своему усмотрению. Но ведь мы лишь использовали те неисчерпаемые возможности, которые он открыл в себе и сообщил нам — своим потомкам.

Поглядим же на него и будем скромнее. Нам есть чему у него поучиться. Ибо, как бы мы ни умножали творческую энергию, что всегда клокотала в человеке, эта энергия, вероятно, впервые была осознана древним эллином. Мы овладели всесокрушающими силами природы и сами страшимся своего могущества. Взглянем же еще на человека, изображенного Фидием: он победил грозную силу Зверя, — почему же и нам не восторжествовать в новой, страшной борьбе за жизнь! Как и весь Акрополь, он олицетворение красоты мира. И вот эта красота вхо-

---

[1] Памятники Акрополя, как и многие другие, относящиеся ко всем периодам античного искусства, представлеиы в московском Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина превосходными гипсовыми слепками, дающими очеиь точное представление об оригиналах.

дит в нас, убеждая, что человеческий род вправе уверовать в благотворность своих дерзаний!

Спокойное благородство! Оно светится в безжалостно искалеченных изваяниях Парфенона. Искрошена половина туловища, сбита голова, но и такой обломок согрет неугасающим пламенем красоты. Красота устояла перед разрушительной силой и времени и людей.

Не найти, быть может, других творений искусства, чья бы лучезарная красота так милостиво согревала нас. Первобытный человек приписывал магическую силу создаваемому им изображению, возомнив этой силой овладеть изображаемым. Магия великого греческого искусства — иного порядка. Гений, озаряющий скульптуры Парфенона, облагораживает каждого, воспринимающего их гармонию. Тут цель искусства не воздействие человека на неизведанные силы природы, а воздействие самого искусства на самого человека. И в этом воздействии подлинная магия искусства.

Скульпторы парфенонских фронтонов славили Афину, утверждая ее высокое положение в сонме прочих богов.

И вот уцелевшие фигуры. Это круглая скульптура. На фоне архитектуры, идеально гармонируя с ней, мраморные изваяния

Фидий и его ученики. Фигура с восточного фронтона Парфенона. Лондон. Британский музей



богов выделялись в полном своем объеме, мерно, без всякого усилия, размещаясь в треугольнике фронтона.

Полулежащий юноша, герой или бог (быть может, Дионис), с побитым лицом, обломанными кистями рук и ступнями. Как вольно, как непринужденно расположился он на участке фронтона, отведенном ему ваятелем! Да, это полная раскрепощенность, победное торжество той энергии, из которой рождается жизнь и вырастает человек. Вот он встанет и зашагает во всей своей славе и силе! Мы верим в его власть, в обретенную им свободу. И мы зачарованы гармонией линий и объемов его обнаженной фигуры, радостно проникаемся глубокой человечностью его образа, качественно доведенной до совершенства, которое и впрямь кажется нам сверхчеловеческим.

Три обезглавленные богини. Две сидят, а третья раскинулась, опершись на колени соседки. Складки их одеяний точно выявляют гармонию и стройность фигуры. Отмечено, что в великой греческой скульптуре V в. драпировка становится «эхом тела». Можно сказать — и «эхом души». Ведь в сочетании складок здесь дышит физическая красота, щедро раскрывающаяся в волнистом мареве облачения, как воплощение красоты духовной.

Какое царственное самозабвение в позе полулежащей богини! Какое удивительное сочетание величия и женственности в ее фигуре! И подлинно безбрежный океан гармонии в струящихся складках ее драпировки. Тяжесть мрамора, растворив-



Фидий и его ученики. Три богини с восточного фронтона Парфенона.
Лондон. Британский музей

шаяся в пленительнейшей музыкальности, холод камня, побежденный теплом крепкого, цветущего тела.

Ионический фриз Парфенона длиной в сто пятьдесят девять метров, на котором в низком рельефе было изображено более

трехсот пятидесяти человеческих фигур и около двухсот пятидесяти животных (коней, жертвенных быков и овец), может почитаться одним из самых замечательных памятников искусства, созданных в век, озаренный гением Фидия.

Сюжет фриза: панафинейское шествие. Каждые четыре года афинские девушки торжественно вручали жрецам храма пеплос (плащ), вышитый ими для Афины. Весь народ участвовал в этой церемонии. Но ваятель изобразил не только граждан Афин: Зевс, Афина и прочие боги принимают их как равных. Никакой грани не проведено между богами и людьми: и те и другие одинаково прекрасны. Это тождество как бы провозглашалось ваятелем на стенах святилища.

Не удивительно же, что создатель всего этого мраморного великолепия сам почувствовал себя равным изображенным им небожителям. В сцене боя на щите Афины Парфенос Фидий вычеканил свое собственное изображение в виде старца, подымающего двумя руками камень. Такая беспримерная дерзость дала новое оружие в руки его врагов, которые обвинили великого художника и мыслителя в безбожии.

Обломки парфенонского фриза — драгоценнейшее наследие культуры Эллады. Они воспроизводят в нашем воображении всю ритуальную панафинейскую вереницу, которая в ее бесконечном многообразии воспринимается как торжественное шествие самого человечества.

Знаменитейшие обломки: «Всадники» (Лондон, Британский музей) и «Девушки и старейшины» (Париж, Лувр).

Кони со вздернутыми мордами (они так правдиво изображены, что, кажется, мы слышим их звонкое ржание). На них сидят юноши с прямо вытянутыми ногами, составляющими вместе со станом единую, то прямую, то красиво изогнутую линию. И это чередование диагоналей, схожих, но не повторяющихся движений, прекрасных голов, лошадиных морд, человеческих и лошадиных ног, устремленных вперед, создает некий единый, захватывающий зрителя ритм, в котором неуклонный поступательный порыв сочетается с абсолютной размеренностью.

Девушки и старейшины — это друг к другу обращенные прямые фигуры поразительной стройности. У девушек чуть выступающая нога выявляет движение вперед. Не вообразить более ясных и лаконичных по композиции человеческих фигур. Ровные и тщательно проработанные складки облачений, вроде каннелюр дорических колонн, придают юным афинянкам естественную величавость. Мы верим, что это достойнейшие представительницы человеческого рода.

Изгнание из Афин, а затем и смерть Фидия не умалили сияния его гения. Им согрето все греческое искусство последней трети V в. Великий Поликлет и другой знаменитый ваятель — Кресилай (автор героизированного портрета Перикла, одного из самых ранних греческих портретных изваяний) испытали его влияние. Целый период аттической керамики носит

Фидий и его ученики. Всадники. Фрагмент фриза Парфенона. Лондон. Британский музей

Фидий и его ученики. Девушки. Фрагмент фриза Парфенона. Париж. Лувр



имя Фидия. В Сицилии (в Сиракузах) чеканятся замечательные монеты, в которых мы ясно распознаем отзвук пластического совершенства скульптур Парфенона. А у нас — мы в дальнейшем скажем об этом подробнее — в Северном Причерноморье найдены произведения искусства, быть может ярче всего отражающие воздействие этого совершенства.

...Налево от Парфенона, на другой стороне священного холма, возвышается Эрехтейон. Этот храм, посвященный Афине и Посейдону, был построен уже после отбытия Фидия из Афин. Изящнейший шедевр ионического стиля. Шесть стройных мраморных девушек в пеплосах — знаменитые кариатиды — выполняют функции колонн в его южном портике. Капитель, покоящаяся у них на голове, напоминает корзину, в которой жрицы несли священные предметы культа.

Время и люди не пощадили и этого небольшого храма, вместилища многих сокровищ, в средние века превращенного в христианскую церковь, а при турках — в гарем.

Перед тем как проститься с Акрополем, взглянем на рельеф балюстрады храма Ники Аптерос, т. е. Бескрылой Победы (бескрылой, чтобы она никогда не улетала из Афин), перед самыми Пропилеями (Афины, Музей Акрополя). Исполненный в последние десятилетия V в., этот барельеф уже знаменует переход от мужественного и величавого искусства Фидия к более лирическому, зовущему к безмятежному наслаждению красотой. Одна из Побед (их несколько на балюстраде) развязывает сандалию. Жест ее и приподнятая нога приводят в волнение ее одеяние, которое кажется влажным, так оно мягко обволакивает весь стан. Можно сказать без преувеличения, что складки драпировки, то растекающиеся широкими потоками, то набегающие одна на другую, рождают в мерцающей светотени мрамора пленительнейшую поэму женской красоты.

Неповторим в своей сущности каждый подлинный взлет человеческого гения. Шедевры могут быть равноценны, но не тождественны. Другой такой Ники уже не будет в греческом искусстве. Увы, голова ее утрачена, руки обломаны. И глядя на этот израненный образ, становится жутко при мысли, сколько **неповторимых красот**, неубереженных или сознательно уничтоженных, погибло для нас безвозвратно.

Век высшего расцвета греческого ваяния и зодчества был и веком расцвета греческой живописи. Именно к этому времени относится замечательное живописное новшество, впоследствии утраченное и как бы наново открытое лишь почти через два тысячелетия — в эпоху Возрождения: искусство светотени.

Древние авторы приписывают овладение этим искусством Аполлодору Афинскому. Он первый включил в свою палитру полутона, за что и получил прозвище Скиаграфа, т. е. Тенеписца.

Введение светотени имело для развития реалистической живописи огромное значение. Что же в точности представляет собой светотень?

Едва ли не лучшее определение мы находим у Фромантена, французского художника прошлого века, автора замечательной книги о живописи. По словам Фромантена, «светотень — это искусство делать видимой атмосферу и писать предметы, окруженные воздухом. Цель ее — воссоздавать все живописные случайности тени, полутени и света, рельефа и расстояния и таким



Эрехтейон. Ок. 420—406 гг. до н. э.

образом сообщать формам и краскам больше разнообразия, впечатлению — большое единство, а истине — прихотливость и относительность».

Трудно сказать, насколько Аполлодор и другие знаменитые греческие живописцы V в. преуспели в этом сложном и изощренном искусстве, так как ни одной их картины не сохранилось. Навеянные же греческими образцами позднейшие римские работы, в большей части ремесленные, конечно, недостаточны для суждения об утраченных шедеврах.

Мы знаем имена других знаменитых греческих живописцев этой эпохи. Среди них уже знакомый нам Зевксис, автор картины, изображавшей прекрасную Елену, виновницу Троянской войны. Рассказ о том, будто птицы слетались к какой-то картине Зевксиса, чтобы клевать виноград из руки изображенного на ней мальчика, свидетельствует о правдивости его искусства, очевидно, поражавшей неискушенных современников. Впрочем, не удовлетворенный расточаемыми ему комплиментами, Зевксис якобы заявлял: «Значит, мальчик нехорошо написан, а то бы птицы его испугались...»

Ника, развязывающая сандалию. Рельеф балюстрады храма Ники Аптерос. Афины. Музей Акрополя

Из этого анекдота, конечно, не следует выводить, что прославленный мастер стремился всего лишь к зрительной иллюзорности, которая сама по себе никак не является целью искусства. Живопись ведь не приманка для птиц[1].

Знаменитыми живописцами V в. были также Паррасий и Тиманф. По свидетельству древних авторов, они писали драматические сцены и выявляли глубокие человеческие чувства, что опять-таки знаменует переход уже в новую эпоху греческого искусства.

В вазописи, на излюбленных в эту пору стройных лекифах с белой обмазкой — сосудах для масла, главным образом предназначенных для захоронения вместе с умершим, встречаются композиции, блестяще передающие стройную подвижность человеческой фигуры. Это очень ясные композиции на белом фоне, замечательные по выразительной лаконичности и красоте рисунка, часто изображающие сцены, исполненные трогающей печали.

Однако новые достижения живописцев, конечно, не могли найти полного отражения в вазописи, по своему характеру прежде всего рисуночно-декоративной. Выпуклая форма сосуда мало подходит для передачи пространства и глубины; к тому же подбор красок, способных выдержать сильный обжиг, весьма ограничен.

В целом расцвет монументальной живописи привел в самом конце V — начале IV в. до н. э. к некоторому упадку вазописи. Порочное, за непригодностью средств, стремление приблизить вазопись к живописи нанесло ущерб графической четкости, от-

---

[1] Реализм — основа всего греческого изобразительного искусства, но, как мы уже отмечали, цель этого искусства вовсе не простое копирование природы. Как бы она ни была точна, копия всегда уступает оригиналу. И если уж говорить о винограде, то ни его вкуса, ни запаха не передать в копии, идеалом которой следовало бы признать фотографический снимок. А потому и для нас, и для птиц подлинная виноградная кисть всегда будет заманчивее... В произведении искусства правдивость изображения должна быть озарена вдохновением, превращающим художника в соперника природы. Греческие художники стремились к максимальной правдивости, чтобы раскрыть в ней всю красоту реального мира, с верой в то, что высшая гармония в нем осуществима.

Тут уместно привести строки Белинского, по существу относящиеся и к изобразительному искусству:

«Поэт не подражает природе, но соперничает с нею, — и его создания исходят из того же источника, и тем же процессом, как и все явления природы, с тою только разницею, что на стороне процесса его творчества есть еще и сознание, которого лишены природа и ее деятельность».

Эта же мысль высказана великим Гёте:

«Художник, признательный природе, которая произвела и его самого, приносит ей... обратно некую вторую природу, но природу, рожденную из чувства к мысли, природу, человечески завершенную».

А вот каким наглядным примером Бальзак показывает убожество точной копии по сравнению с созданием художника:

«Попробуй, сними гипсовую форму с руки своей возлюбленной и положи ее перед собой, — ты увидишь ужасный труп без малейшего сходства, и тебе придется искать резец и художника, которые, не давая точной копии, передадут движение жизни».

личавшей шедевры греческой расписной керамики. Роспись начинают заменять налепами, ярко раскрашенными рельефными фигурами. Некоторые вазы с налепами очень эффектны, но, по существу это уже не расписная керамика.

* * *

Три года назад в книге об искусстве древнего мира следовало сказать, что до нас ничего не дошло от греческой живописи, процветавшей уже в V в до н. э. Однако с тех пор произошло событие, радостно взволновавшее всех, кому дорого художественное наследие Эллады.

Летом 1968 г. археологи обнаружили в некрополе, расположенном примерно в двух километрах к югу от обветшалых стен древнегреческого города Пестума, в Южной Италии, гробницу с прекрасно сохранившейся стенной росписью.

Этих фресок никто не касался целых две с половиной тысячи лет. Сюжеты их близки темам греческой вазописи классического периода. Фрески на двух длинных стенах гробницы, выполненные красной, черной, желтой и голубой красками, изображают сцены погребального пиршества. Гости — десять мужчин, увенчанных лаврами, — возлежат на ложах, очертания которых намечены голубой линией. Мужчины слушают музыку и играют в «коттаб» (игра, состоящая в переплескивании вина из одной чаши в другую, требующая большой ловкости). На коротких стенах изображены: флейтист во главе погребальной процессии и виночерпий, наливающий вино.

Как указывают виднейшие искусствоведы, гармоничность рисунка и мягкость красок, нежно варьирующих основные тона, говорят о высокой живописной технике греческих художников Пестума. Кроме того, фрески особенно интересны тем, что рассказывают о погребальном ритуале и нравах людей, живущих в ту далекую пору.

Самая необычная сцена запечатлена на внутренней стороне плиты, перекрывающей гробницу: юный эфеб — ныряльщик — как бы парит меж небом и морем, бросившись вниз с высокой платформы. По этой сцене, написанной с большим реализмом и получила свое имя гробница: ее назвали «Гробницей ныряльщика».

Некоторые особенности стиля (в частности, манера изображения глаза и мускулатуры атлета), а также форма вазы, найденной в гробнице, позволила руководителю раскопок профессору Марио Наполи определить время создания фресок: около 480 г. до н. э. Это было беспрецедентное открытие, «первая и единственная из найденных до сих пор греческих росписей архаического или классического периодов», как сказал о ней профессор Марио Наполи.

Такое мнение итальянского ученого полностью разделяют и другие знатоки греческого искусства.



«Игра в «коттаб». «Гробница ныряльщика». V в. до н. э.

Да, то была, конечно, сенсационная находка. Пусть и выполненная в провинции греческая живопись еще дофидиевой поры! Впрочем, подробно о ней высказываться преждевременно, ибо ее всестороннее изучение потребует года.

* * *

Последняя треть V в. до н. э. ознаменовалась тяжелыми для Греции событиями. Культурное главенство Афин было признано всем эллинским миром, но попытка Перикла установить политическое главенство Афинского государства окончилась неудачей. Сам Перикл умер от чумы в 429 г. В длительной Пелопоннесской войне (431—404 гг. до н. э.) Спарта нанесла Афинам сокрушительное поражение. Эта война ослабила всю Грецию. Восторжествовавшая Спарта не была в силах ни объединить страну, ни оградить ее независимость от посягательств мощных соседей.

Между тем внутреннее устройство всего греческого мира требовало обновления: узкие рамки полисов явно оказывались недостаточными для развития рабовладельческого способа производства.

В истории Эллады наступала новая пора...

Сияние Эллады

Финикийцы не создали подлинно оригинального искусства. Не создал такого искусства и основанный ими Карфаген, город в Северной Африке, разросшийся в могущественную морскую державу, впоследствии разгромленную Римом.

Карфаген основал колонии на восточном побережье Иберии (нынешней Испании). Там же находились и греческие колонии. Иберийское искусство — это сплав различных культурных течений, и местных и занесенных извне.

Об этом искусстве можно было бы и не упоминать здесь, если бы не одна находка, обогатившая культурное наследие античности еще одним шедевром.

В 1897 г. близ Аликанте среди других скульптурных обломков был обнаружен бюст женщины, названный по месту находки «Дамой из Эльче» (Известняк. Мадрид, Археологический музей). Эта знаменитая скульптура (возможно, фрагмент полихромной статуи) считается произведением греко-финикийского искусства и датируется второй половиной V в. до н. э.

Тяжелое головное убранство и массивные украшения на груди напоминают изделия карфагенского художественного ремесла. Но в строгой величавости образа, его высокой одухотворенности и благородстве с налетом смутной печали дышит художественный гений Эллады. Изваянная в чужом краю, быть может в греческом поселении, «Дама из Эльче» по праву признана ныне одним из самых вдохновенных воплощений в искусстве греческого духа.

Так сияние художественного идеала Эллады распространялось далеко за ее пределы.

Греческие вазы и металлические изделия проникают и на север от Средиземноморья, часто оказывая влияние на искусство кельтских племен.

Великая Греция, т. е. греческие поселения на юге Апеннинского полуострова и в Сицилии, была неотъемлемой частью эллинского мира, так что многие замечательные памятники греческого искусства созданы на нынешней итальянской земле.

Другое дело — этруски.

Это особый народ с особой культурой, которую можно рассматривать как разновидность греческой, как предвестницу, а то и родоначальницу римской и вместе с тем как вполне оригинальную, значит, неповторимую.

Последнее определение, пожалуй, наиболее верное. Но мы коснемся этрусского искусства в настоящей главе, посвященной Греции, ибо это искусство родилось и расцвело под непосредственным воздействием эллинского.

Загадочно происхождение этрусков (скорей всего пришельцев из Малой Азии), и до конца неразгаданным представляется нам их художественный идеал.

«Дама из Эльче». Мадрид. Археологический музей



Этруски обосновались между долинами Арно и Тибра, подчас распространяясь и дальше на север и юг по территории нынешней Италии.

Наибольшего политического и экономического могущества Этрурия достигла в VI в. до н. э. То был союз городов, управлявшихся военно-родовой знатью и жреческой кастой. Предприимчивые, с умом практическим и изворотливым, этруски преуспели в торговле, мореплавании, военном деле и пиратстве. По свидетельству древних авторов, они были ловкими дельцами и отважными воинами. Правящая их верхушка жила богато, по-видимому, даже роскошно.

Не подлежит сомнению, что этруски были большими почитателями всего греческого, и в частности греческого искусства. Греческие сказания стали для них родными, и они включили в свой пантеон Зевса, Аполлона и некоторых других греческих богов. В своих театрах этруски ставили греческие трагедии, заимствовали в искусстве технику и приемы греческих мастеров. Их архитектурный ордер («этрусский», или «тосканский») — всего лишь своеобразный вариант дорического ордера, особенно распространенного в Великой Греции.

Но вот что знаменательно: при всем этом этрусское искусство нельзя назвать чисто подражательным, ибо внутреннее содержание этрусского искусства, его идейность не только своеобразны, но и весьма отличны от художественного идеала Эллады.

Все говорит о том, что страх перед смертью определял мироощущение этрусков. В отличие от эллинского, природное жизнелюбие этрусков омрачалось этим страхом.

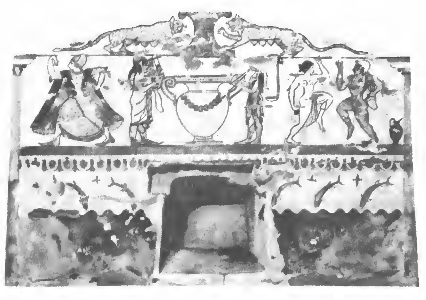
Как и египетская, этрусская культура знакома нам главным образом по гробницам. Но если идейное содержание египетского заупокойного культа нам достаточно хорошо известно, то мы можем только догадываться о сокровенном смысле этого культа в Этрурии. Алфавит этрусских надписей выяснен, но расшифровка самого языка только начинается.

Этрусские гробницы (часто высеченные в скале) воспроизводят домашнюю обстановку, привычную для усопшего, включая изображения его самого и сцен, напоминающих о его жизни. Эта жизнь как бы продолжалась в гробнице, но не так, как в египетском заупокойном культе, а независимо от самого праха покойного, который нередко сжигался. Однако, как и для египтян, портретное сходство, мало интересовавшее греческих художников, творивших обобщенные образы, имело для этрусков первостепенное значение. Портрет увековечивал черты усопшего, вырывал их из вечной тьмы загробного мира.

Но этим не ограничивалось отличие этрусского искусства от греческого.

Какая-то внутренняя сила толкала этрусков к фантастике, к сверхъестественному, к изображению демонов, всяких чудовищ. Тут, вероятно, сказывалось некое духовное родство с древними культурами Передней Азии.

С этрусской живописью нам больше посчастливилось, чем с греческой. В Тоскане, где некогда жили этруски, сохранилось несколько десятков могильных склепов со стенами, расписанными сверху донизу в технике фрески (т. е. по сырому грунту). Охраненные от непогод, эти росписи дают нам ясное представление об этрусской живописи, достигшей расцвета во второй по-



Роспись гробницы «Львиц». VI в. до н. э.

ловине VI в. до н. э. Большие любители греческой расписной керамики, этруски считались лучшими клиентами аттических и коринфских гончарных мастерских. Греческая вазопись во многом определила общее развитие этрусской монументальной живописи, сохранившей, однако, черты совершенно особого мироощущения.

Размещенные по поясам погребальные сцены и сцены охоты и пиров, состязания и танцы, могучие фигуры зверей. Сплошь плоскостные изображения. Теплые, звучные тона при весьма произвольной раскраске (случается, например, что у лошади голова черная, грива желтая, спина красная, а ноги оранжевые и черные). Высокая декоративность и порой грандиозный размах композиции. Архаическая условность, но и острая выразительность. В движениях порывистость, даже нервозность. Вот это, пожалуй, отличает прежде всего этрусское искусство от греческого. Силуэты танцующих поражают своей экзальтиро-

ванной изощренностью, и что-то беспокойное тревожит нас в самом танце.

Взглянем на замечательные росписи гробницы «Львиц» и гробницы «Пира» в Тарквиниях. Нет, это не гармонически ясное мироощущение Эллады! В этрусской экзальтации нам чудится жажда какой-то отдушины.

Мрамора тогда еще не добывали на Апеннинском полуострове. Известняк, глина и бронза служили главными материалами для этрусских ваятелей.

Сохранилось имя лишь одного из них, вероятно крупнейшего. Это Вулка, работающий во второй половине VI в. до н. э. в Вейях, автор знаменитой статуи Аполлона (Рим, вилла папы Юлия). Терракотовое изваяние солнечного греческого бога некогда возвышалось над фронтоном храма в Вейях — и можно себе представить, как графически четко выделялся его острый силуэт на фоне южного неба.

Подлинно самобытному этрусскому искусству так и не суждено было перейти от архаики к подлинной классике. Типично архаический Аполлон из Вей — самый, вероятно, совершенный из дошедших до нас памятников этрусской скульптуры. Он очень похож на современных ему греческих куросов и в то же время резко отличен от них. Этрусский Аполлон не обнажен и не неподвижен; он как бы шагает куда-то. Улыбка играет в его глазах и вокруг рта. Это архаическая улыбка, но ни у одного греческого Аполлона мы не увидим такой острощемящей, пронзительной, если можно так выразиться, улыбки. Эта улыбка вещает не о грядущем радостном упоении, а о чем-то другом, загадочном, быть может, не передаваемом словами.

Саркофаг с возлежащими портретными изваяниями супругов (Рим, вилла папы Юлия) ярко передает сокровенную торжественность этрусского заупокойного культа. Покровительственно величав и самодоволен образ супруга. Мы восхищены отделкой саркофага, согласованностью с ним обеих фигур, но не знаем, как понять этот образ, равно как и образ супруги, тоже озаренный архаической улыбкой.

Высочайшим мастерством, тонкостью и изяществом отличаются этрусские ювелирные изделия.

...Первобытный страх перед неизведанным, перед звериной мощью природы или судьбы не был изжит в мироощущении этрусков. Образ Зверя тревожил их, несомненно. И вот этот образ во всем его грозном великолепии: знаменитая Капитолийская волчица, шедевр этрусской скульптуры V в. Оскалившись, глядит она на нас, не предвещая ничего доброго. Замечательное литье, декоративная проработка деталей — и самый острый реализм в изображении устрашающей силы.

Согласно легенде, основатели Рима Ромул и Рем были вскормлены волчицей. Сами их фигурки сделаны в эпоху Возрождения.

В последующие века этрусское искусство постепенно утратило свою самобытность, выдохлось в беспомощном подражании

Вулка. Аполлон из Вей. Конец VI в. до н. э. Рим. Вилла папы Юлия



греческому, а затем вся Этрурия была поглощена Римом. Римляне много заимствовали в культуре этрусков, а бронзовая волчица, созданная этрусским художественным гением, стала надолго величественным символом сурового и жестокого Рима[1].

«Если ты хочешь наслаждаться искусством, то ты должен быть художественно образованным человеком»[2] (К. Маркс).

Это очень глубокая истина. Проникновение в сущность художественного произведения, подлинное наслаждение искусством, наполняющее радостью душу, приобщая ее к миру прекрасного, требуют развитого эстетического чувства. Иначе впечатление от художественного произведения может быть чисто случайным, узко субъективным, не глубоко, а поверхностно эмоциональным и потому легковесным и в корне бесплодным.

Белинский писал, что чувство изящного «есть условие человеческого достоинства... Без него, без этого чувства — нет гения, нет таланта, нет ума, остается один пошлый «здравый смысл», необходимый для домашнего обихода жизни, для легких расчетов эгоизма. Кто откликается на одну плясовую музыку, откликается не сердцем, а ногами; чью грудь не томит, чью душу не волнует музыка; кто видит в картине одну галантерейную вещь, годную для украшения комнаты, и дивится в ней одной отделке; кто не полюбил стихов смолоду, кто видит в драме только театральную пьесу, а в романе сказку, годную для занятия от скуки — тот не человек... Эстетическое чувство есть основа добра, основа нравственности».

Но как развить в себе это чувство? Как достигнуть образованности, необходимой для наслаждения искусством, на первых порах хотя бы начальной? Как **научиться смотреть** на произведение искусства так, чтобы увидеть в нем именно то, что хотел показать художник? Как преодолеть преграду непривычного для нашего глаза и для нашего мироощущения, когда перед нами создание другой, глубоко отличной от нашей эпохи?

Думается нам, лучший путь к этому — живое общение с искусством под руководством кого-то, кто всей душой любит искусство и умеет сообщать свое восхищенное понимание другим.

Ведь как еще писал Белинский, «чувство изящного развивается в человеке самим изящным...». И это вполне соответствует известному положению Маркса: «Предмет искусства... создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой»[3].

Музеи нашей страны хранят собрания мирового значения. А среди наших музейных работников очень много таких, кото-

---

[1] Этрусское искусство хорошо представлено в Эрмитаже. Особого внимания заслуживают скульптурные головы льва с грозно оскаленной пастью, с густой, на архаический лад стилизованной гривой и великолепное бронзовое пеплохранилище в виде возлежащего юноши.

[2] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1. М., «Искусство», 1967, стр. 155.

[3] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., изд. 2, т. 12, стр. 718.

рые горячо, всей душой преданы своему делу, — как собиранию и хранению сокровищ, так и пропаганде их для эстетического воспитания народа.

Плоды такого воспитания мне как-то довелось наблюдать в Особой кладовой Эрмитажа.

Как только вы входите в Особую кладовую, вас буквально ослепляет блеск золота. Золото сверкает, струится, переливается жарким пламенем со всех сторон. Это прямо-таки сказочно, умопомрачительно. А затем, когда всматриваетесь в выставленные предметы, вы испытываете гораздо более глубокое и радостное волнение, ибо перед вами не просто драгоценности, но прежде всего творения искусства. Тут Сибирская коллекция Петра I, знаменитые шедевры скифского звериного стиля, самое богатое в мире собрание греческих ювелирных изделий.

Особая кладовая Эрмитажа дает нам наглядное представление о великой притягательной силе искусства. Одновременно со мной там была группа студентов какого-то техникума, далеких по самому характеру своих занятий от повседневного общения с искусством, а тем более от его изучения. Сначала они были только ошеломлены сиянием золотых блях, пластинок и диадем, как, впрочем, часто бывают ошеломлены впервые посещающие Эрмитаж несравнимой роскошью самой его дворцовой обстановки.

Экскурсоводом при группе была молоденькая девушка, говорившая с жаром и увлечением, очевидно убежденная в святости искусства и в том, что, по слову Белинского, чувство изящного — «условие человеческого достоинства».

Напомнив, что подлинное греческое пластическое искусство почти не дошло до нас и мы судим о нем главным образом по позднейшим римским копиям, она с гордостью объявила, что здесь, в Особой кладовой Эрмитажа, оно сияет полным блеском, ибо ювелирные изделия греческих мастеров, несмотря на миниатюрные размеры, порой передают мощь и непревзойденное совершенство погибших прообразов — шедевров скульптуры классической Эллады.

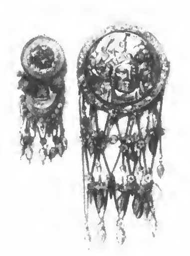
Вот, например, височные подвески из кургана Куль-Оба с величаво прекрасной головой Афины, какой изваял ее Фидий. Да, эти подвески конца V в., т. е. века Фидия, быть может, лучшее из дошедших до нас отображений Афины Парфенос.

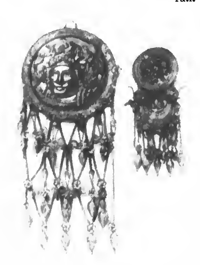
Девушка говорила о красоте Акрополя, о неумирающей душе Эллады, об идеале прекрасного в представлении древнего эллина, о том, что этот идеал вечно юн и должен быть нам понятен и близок. Она постоянно привлекала внимание к художественной идее, стилю, общей композиции и деталям выставленных шедевров. Сила ее была в том, что она не старалась «снизойти» до аудитории, говорила просто, но без нарочитого упрощения, с верой, что доступное ей как-то дойдет и до других, ибо чувство прекрасного, хотя бы в зародыше, заложено в каждом, оно может зачахнуть, но может и произрасти. По мере того как она говорила, я видел, что по-новому оживля-



Капитолийская волчица. Бронза. Начало V в. до н. э. Рим. Палаццо консерваторов

Височные подвески с изображением головы Афины из кургана Куль-Оба. V в. до н. э.
Ленинград. Государственный Эрмитаж








Золотой гребень из кургана Солоха. Конец V — начало IV в. до н. э. Ленинград. Государственный Эрмитаж

«Феодосийские серьги». IV в до н. э. Ленинград. Государственный Эрмитаж

лись лица слушателей, и из вопросов, которые они задавали, я вынес убеждение, что светлое эллинское искусство воздействовало на их восприимчивые юные души. Очевидно, для некоторых это было первое сознательное приобщение к великому миру искусства, оно оказалось живительным, и, значит, не будет последним.

Но как же так получилось, что именно в нашем Эрмитаже хранится самое значительное собрание ювелирных изделий древних греческих мастеров?

Широко, от восточных берегов нынешней Испании до Северного Причерноморья, сияла культура Эллады. Города, основанные греками на юге нашей страны: Ольвия (что по-гречески значит «счастливая»), Феодосия, Пантикапей (где ныне Керчь), ставший столицей мощного Боспорского царства, Нимфей, Фанагория, Херсонес были центрами и рассадниками этой культуры. Греческие поселения вели оживленную торговлю как с соседними племенами, в частности со скифами, так и с самой Грецией, куда они вывозили многие товары, и в первую очередь

хлеб. Благодаря плодородию нашего Юга Боспорское царство стало едва ли не главной житницей Афин. По свидетельству древних авторов, народ Афин воздвигал статуи боспорским правителям в благодарность за присылаемый ими хлеб. Из Греции богатые поставщики хлеба получали, кроме вина и оливкового масла, мрамор для построек, расписные вазы, ювелирные изделия и другие предметы искусства, часть которых они переправляли в степь в обмен опять же на хлеб, а также на рабов и скот. Связь с художественными центрами Эллады была, по-видимому, постоянной, но и в самих греческих колониях работали первоклассные мастера. Скифы, создавшие к тому времени свое замечательное искусство, высоко ценили греческое (что свидетельствует об их художественном вкусе), причем особенно металлические изделия, наиболее отвечающие их потребностям. Они приобретали и привозные и местные, часто специально для них изготовленные.

В самой Греции античные изделия из золота и серебра часто расхищались или переплавлялись, а на нашей земле сохранились в сравнительном изобилии в скифских и греческих погребениях.

Переплетению античной культуры с «варварским миром» мы обязаны замечательным памятникам искусства.

Вот, например, знаменитейший золотой гребень из кургана Солоха (в Приднепровье) конца V—начала IV в. до н. э. Это небольшая вещица, высотой всего в 12,3 *см*. Но трудно представить себе более грандиозную, подлинно монументальную эпическую композицию.

Девятнадцать длиных зубьев увенчаны фризом из лежащих львов, а над ними как бы в виде фронтона — три сражающихся воина. Это, несомненно, создание эллинского искусства, еще сохранившего некоторые архаические черты, к тому времени совершенно исчезнувшие в самой Греции (головы и ноги воинов даны в профиль, а туловище — в фас). По одежде эти бородатые воины как будто скифы, во всяком случае не греки, а — «варвары».

Мы глядим на мощную фигуру всадника с копьем — пластический образ его, да и весь ритм композиции с ее поступательным порывом и строгой размеренностью ясно напоминают нам всадников парфенонского фриза, и так же, как там, нам чудится, мы слышим конское ржание. Так великий взмах крыльев в искусстве благодатно овевает все художественное творчество эпохи. Этот гребень тончайшей ювелирной работы, найденный в могиле скифского вождя, захороненного вместе с его умерщвленными слугами и пятью боевыми конями, — для нас живой отзвук мраморных скульптурных красот Афинского Акрополя.

Античные писатели сообщают о необыкновенных изделиях мастеров «микротехники» — искусства самых малых форм: о кораблях величиной с пчелу или о гомеровских стихах, выведенных золотыми буквами на кунжутном семени. Золотые фи-



Ваза электровая из кургана Куль-Оба. Конец V в. до н. з. Ленинград. Государственный Эрмитаж

лигранные серьги, найденные в кургане на окраине города Феодосии и потому вошедшие в историю художественной культуры Эллады как «Феодосийские серьги» (работы IV в.), являются замечательным образцом этого искусства. Как и подвески с головою Афины, это, по-видимому, привозная работа. Диаметр щитка — 2,5 *см*. Разглядеть детали можно лишь в лупу. И вот вооруженному глазу открывается монументальная композиция: четверка скачущих коней, везущих колесницу, которой правит Ника, богиня победы.

Лучшие современные ювелиры оказались бессильны воспроизвести эти серьги. Какой-то секрет «микротехники», очевидно, утрачен. Но дело не только в технике, в «сноровке», которую Платон считал недостаточной для создания подлинного произведения искусства. Фантазия, проявленная художником в орнаменте серег и во всей их композиции, передача быстрого движения в крохотных фигурках коней ясно говорят, что его изумительная сноровка (а ведь тогда даже не знали увеличительных стекол) была окрылена вдохновением.

Великие мастера в изображении зверей, скифы, очевидно, любили, когда их самих изображали греки. Среди других художественных памятников, свидетельствующих об этом, выделяются два шедевра, пользующиеся мировой славой: электровая

(т. е. из сплава золота и серебра) ваза из того же кургана Куль-Оба близ Керчи, где были найдены знаменитые височные подвески, исполненная в конце V в., и серебряная ваза середины IV в. из кургана Чертомлык в Приднепровье, раскопанного в 60-х годах прошлого века известным историком И. Е. Забелиным.

На первой с поразительной выразительностью греческий мастер, очевидно хорошо знакомый с бытом скифов, изобразил лагерные сцены: натягивание тетивы, доклад начальнику, перевязывание ноги и врачевание зуба. Это бесценное свидетельство физического и духовного облика скифов, переданное с тем величавым и композиционно ясным реализмом, который отличает греческое искусство эпохи расцвета. Соприкосновение с «варварским миром» ясно показывает, что и жанровые сцены были доступны этому искусству без ущерба для его природного благородства.

Вторая — амфора для вина. По красоте очертаний, по всему своему строению — это совершеннейшее творение эллинского художественного гения. А изображенные на ней сцены ловли и укрощения диких коней — опять-таки драгоценнейшее свидетельство обличия и нравов скифов. Каждая фигура чеканно отделана и прикреплена скрытыми от глаза закрепками. Прекрасны общая гармония композиции, ее ритм и декоративность в сочетании с пышным растительным орнаментом нижней части вазы.

Кроме этих знаменитых шедевров, множество других находок в курганах Северного Причерноморья (в том числе золотых обкладов колчанов и мечей, обломков статуй, бронзовых изделий, терракотовых статуэток, монет, не говоря уж о расписной керамике) дополняет общую картину развития классического искусства Эллады.

Глиняные фигурные сосуды из женского погребения на Таманском полуострове, на месте древней Фанагории, приоткрывают завесу над наименее известной нам особенностью греческой пластики. Эти аттические сосуды V в. до н. э., т. е. века Фидия, сохранили свою первоначальную яркую раскраску. Самый замечательный из них — сосуд в виде сфинкса: флакон для духов высотой в 21,5 *см*, одно из прекраснейших украшений античного отдела Эрмитажа.

Очаровательная женская головка и гибкое тело льва. Это совсем не грозный сфинкс древнего Египта. Фанагорийский сфинкс — прелестное и ласковое создание. Мы любуемся его мечтательным обликом и стройным изяществом, розовеющей белизной, задумчивыми темно-синими глазами, лазоревым сиянием длинных и острых крыльев, блеском золота его диадемы и роскошных кос. Какая светлая и пленительная красочная симфония!

Высказывалось предположение, что эта раскраска навеяна хризо-элефантинной техникой и что она воскрешает сверкающий образ погибших статуй из золота и слоновой кости.

Серебряная амфора из Чертомлыкского кургана. IV в. до н. э. Ленинград. Государственный Эрмитаж



В огромном эрмитажном собрании античной керамики аттическая краснофигурная гидрия IV в. с рельефными фигурами Афины и Посейдона, найденная в Керчи, представляет для истории искусства исключительный интерес. На этой вазе мы видим редчайшее воспроизведение более не существующей скульптурной группы западного фронтона Парфенона!

В IV в. боспорские правители и богачи, в том числе и местная «варварская знать», стали главными покупателями аттической расписной керамики. Больше всего греческих ваз этой эпохи найдено в Керчи и ныне хранится в музеях нашей страны. Так что в специальной литературе пышный стиль этих ваз часто именуется «керченским».

До нас почти не дошло античной резьбы по дереву, и потому греческими деревянными саркофагами с замечательной резьбой из Северного Причерноморья тоже гордится Эрмитаж[1].

Очень интересны памятники античной архитектуры — уступчатые погребальные склепы близ Керчи (в частности, знаменитый Царский курган высотой в 17 метров), для которых скифские погребения, возможно, послужили прототипом.

Говоря о Северном Причерноморье, мы коснулись памятников греческого искусства классического периода — как V, так и IV в. Ибо греческая классика не ограничивается веком великого расцвета. Как мы увидим, IV в. до н. э. было суждено в самой Греции внести новый замечательный вклад в сокровищницу античной художественной культуры.

Поздняя классика

Новая пора в политической истории Эллады не была ни светлой, ни созидательной. Если V в. до н. э. ознаменовался расцветом греческих полисов, то в IV в. происходило их постепенное разложение вместе с упадком самой идеи греческой демократической государственности.

В 386 г. Персия, в предыдущем веке наголову разбитая греками под водительством Афин, воспользовалась междоусобной войной, ослабившей греческие города-государства, чтобы навязать им мир, по которому все города малоазийского побережья перешли в подчинение персидскому царю. Персидская держава стала главным арбитром в греческом мире; национального объединения греков она не допускала.

Междоусобные войны показали, что греческие государства не способны объединиться собственными силами.

Между тем объединение было для греческого народа экономической необходимостью. Выполнить эту историческую за-

[1] Кроме Эрмитажа, ценные собрания памятников греческого искусства, найденных в Северном Причерноморье, имеются в Музее изобразительных искусств им. Пушкина и в Историческом музее в Москве, в музеях Киева, Одессы, Херсона, Ростова, Феодосии, Керчи, Сухуми, Херсонеса и ряда других городов Советского Союза.

дачу оказалось под силу соседней балканской державе — окрепшей к тому времени Македонии, царь которой Филипп II разбил в 338 г. греков при Херонее. Эта битва решила участь Эллады: она оказалась объединенной, но под чужеземной властью. А сын Филиппа II — великий полководец Александр Македонский повел греков в победоносный поход против их исконных врагов — персов.

Это был последний классический период греческой культуры. В конце IV в. античный мир вступит в эпоху, которую принято называть уже не эллинской, а эллинистической.

В искусстве поздней классики мы ясно распознаем новые веяния. В эпоху великого расцвета идеальный человеческий образ находил свое воплощение в доблестном и прекрасном гражданине города-государства. Распад полиса поколебал это представление. Гордая уверенность во всепокоряющей мощи человека не исчезает полностью, но подчас как бы затушевывается. Возникают раздумья, рождающие беспокойство либо склонность к безмятежному наслаждению жизнью. Возрастает интерес к индивидуальному миру человека; в конечном счете это знаменует отход от могучего обобщения прежних времен.

Грандиозность мироощущения, воплотившаяся в изваяниях Акрополя, постепенно мельчает, но зато обогащается общее восприятие жизни и красоты. Покойное и величавое благородство богов и героев, какими их изображал Фидий, уступает место выявлению в искусстве сложных переживаний, страстей и порывов.

Грек V в. ценил силу как основу здорового, мужественного начала, твердой воли и жизненной энергии — и потому статуя атлета, победителя в состязаниях, олицетворяла для него утверждение человеческой мощи и красоты. Художников IV в. привлекают впервые прелесть детства, мудрость старости, вечное обаяние женственности.

Великое мастерство, достигнутое греческим искусством в V в., живо и в IV, так что наиболее вдохновенные художественные памятники поздней классики отмечены все той же печатью высшего совершенства. Как замечает Гегель, даже в своей гибели дух Афин кажется прекрасным.

Три величайших греческих трагика — Эсхил (526—456), Софокл (90-е годы V в. — 406) и Еврипид (446 — ок. 385) выразили духовные устремления и основные интересы своего времени.

Трагедии Эсхила славят идеи: человеческий подвиг, патриотический долг. Софокл славит человека, причем сам говорит, что изображает людей такими, какими они должны быть. Еврипид же стремится их показать такими, каковы они в действительности, со всеми их слабостями и пороками; трагедии его во многом уже раскрывают содержание искусства IV в.

Театр Диониса в Афинах

Галикарнасский мавзолей. Середина IV в. до н. э. Реконструкция

В этом веке строительство театров приняло в Греции особый размах. Они были рассчитаны на огромное число зрителей — пятнадцать—двадцать тысяч и больше. По своей архитектуре такие театры, как, например, мраморный театр Диониса в Афинах, полностью отвечали принципу функциональности: места для зрителей, расположенные полукругом по холмам, обрамляли площадку для хора. Зрители, т. е. весь народ Эллады, получали в театре живое представление о героях своей истории и мифологии, и оно, узаконенное театром, внедрялось в изобразительное искусство. Театр показывал развернутую картину мира, окружающего человека — декорации в виде переносных кулис создавали иллюзию реальности благодаря изображению предметов в перспективном сокращении. На сцене герои трагедий Еврипида жили и умирали, радовались и страдали, являя в своих страстях и порывах духовную общность с самими зрителями. Греческий театр был подлинно массовым искусством, вырабатывавшим определенные требования и к другим искусствам.

Так во всем искусстве Эллады утверждался, постоянно обогащаясь, одухотворенный идеей прекрасного великий греческий реализм.

IV век отражает новые веяния и в своем строительстве. Греческая архитектура поздней классики отмечена определенным стремлением одновременно к пышности, даже к грандиозности, и к легкости и декоративному изяществу. Чисто греческая художественная традиция переплетается с восточными влияниями, идущими из Малой Азии, где греческие города подчиняются персидской власти. Наряду с основными архитектурными ордерами — дорическим и ионическим, все чаще применяется третий — коринфский, возникший позднее.

Коринфская колонна — самая пышная и декоративная. Реалистическая тенденция преодолевает в ней исконную абстрактно-геометрическую схему капители, облаченной в коринфском ордере в цветущее одеяние природы — двумя рядами акантовых листьев.

Обособленность полисов была изжита. Для античного мира наступала эра мощных, хоть и непрочных рабовладельческих деспотий. Зодчеству ставились иные задачи, чем в век Перикла.

Одним из самых грандиозных памятников греческой архитектуры поздней классики была не дошедшая до нас гробница в городе Галикарнассе (в Малой Азии) правителя персидской провинции Карии Мавсола, от которого и произошло слово «мавзолей».

В галикарнасском мавзолее сочетались все три ордера. Он состоял из двух ярусов. В первом помещалась заупокойная камера, во втором — заупокойный храм. Выше ярусов была высокая пирамида, увенчанная четырехконной колесницей (квадригой). Линейная стройность греческого зодчества обнаруживалась в этом памятнике огромных размеров (он, по-видимому, достигал сорока—пятидесяти метров высоты), своей торжествен-

Скопас. Голова раненого воина. Первая половина IV в. до н. э. Афины. Национальный музей



ностью напоминавшем заупокойные сооружения древних восточных владык. Строили мавзолей зодчие Сатир и Пифий, а его скульптурное убранство было поручено нескольким мастерам, в том числе Скопасу, вероятно, игравшему среди них руководящую роль.

Скопас, Пракситель и Лисипп — величайшие греческие ваятели поздней классики. По влиянию, которое они оказали на все последующее развитие античного искусства, творчество этих трех гениев может сравниться со скульптурами Парфенона. Каждый из них выразил свое яркое индивидуальное мироощущение, свой идеал красоты, свое понимание совершенства, которые через личное, только ими выявленное, достигают вечных — общечеловеческих, вершин. Причем опять-таки в творчестве каждого это личное созвучно эпохе, воплощая те чувства, те вожделения современников, которые наиболее отвечали его собственным.

В искусстве Скопаса дышат страсть и порыв, беспокойство, борьба с какими-то враждебными силами, глубокие сомнения и скорбные переживания. Все это было, очевидно, свойственно его натуре и в то же время ярко выражало определенные настроения его времени. По темпераменту Скопас близок Еврипиду, как близки они в своем восприятии горестных судеб Эллады.

...Уроженец богатого мрамором острова Пароса, Скопас (ок. 420—ок. 355 г. до н. э.) работал и в Аттике, и в городах Пелопоннеса, и в Малой Азии. Творчество его, чрезвычайно обширное как по количеству работ, так и по тематике, погибло почти без остатка.

От созданного им или под его прямым руководством скульптурного убранства храма Афины в Тегее (Скопас, прославившийся не только как ваятель, но и как зодчий, был и строителем этого храма) осталось лишь несколько обломков. Но достаточно взглянуть хотя бы на искалеченную голову раненого воина (Афины, Национальный музей), чтобы почувствовать великую силу его гения. Ибо эта голова с изогнутыми бровями, устремленными ввысь глазами и приоткрытым ртом, голова, все в которой — и страдание и горе — как бы выражает трагедию не только Греции IV в., раздираемой противоречиями и попираемой чужеземными захватчиками, но и исконную трагедию всего человеческого рода в его постоянной борьбе, где за победой все равно следует смерть. Так что, кажется нам, ничего не осталось от светлой радости бытия, некогда озарявшей сознание эллина.

Обломки фриза гробницы Мавсола, изображающего битву греков с амазонками (Лондон, Британский музей). Это, несомненно, работа Скопаса или его мастерской. Гений великого ваятеля дышит в этих обломках.

Сравним их с обломками Парфенонского фриза. И там и здесь — раскрепощенность движений. Но там раскрепощен-

ность выливается в величавую размеренность, а здесь — в подлинную бурю: ракурсы фигур, выразительность жестов, широко развевающиеся одежды создают еще невиданную в античном искусстве буйную динамичность. Там композиция строится на постепенной согласованности частей, здесь — на самых резких контрастах. И все же гений Фидия и гений Скопаса



Скопас. Битва греков с амазонками. Фрагмент фриза Галикарнасского мавзолея. Ок. 350 г. до н. э. Лондон. Бритаиский музей

родственны в чем-то, очень существенном, едва ли не главном. Композиции обоих фризов одинаково стройны, гармоничны, и образы их одинаково конкретны. Ведь недаром говорил Гераклит, что из контрастов рождается прекраснейшая гармония. Скопас создает композицию, единство и ясность которой столь же безупречны, как у Фидия. Причем ни одна фигура не растворяется в ней, не утрачивает своего самостоятельного пластического значения.

Вот и все, что осталось от самого Скопаса или его учеников. Прочее, относящееся к его творчеству, это — позднейшие римские копии. Впрочем, одна из них дает нам, вероятно, самое яркое представление об его гении.

Камеиь паросский — вакханка. Но камню дал душу ваятель.
И, как хмельиая, вскочив, рииулась в пляску оиа.
Эту менаду создав, в исступлеиье, с убитой козою,
Боготворящим резцом чудо ты сделал, Скопас.

Так неизвестный греческий поэт славил статую Менады, или Вакханки, о которой мы можем судить лишь по уменьшенной копии (Дрезденский музей).




Скопас. Менада. Середина IV в. до н. э. Уменьшенная мраморная римская копия с утраченного оригинала
Афродита Дрезден

Прежде всего отметим характерное новшество, очень важное для развития реалистического искусства: в отличие от скульптур V в., эта статуя полностью рассчитана на обозрение со всех сторон, и нужно обойти ее, чтобы воспринять все аспекты созданного художником образа.

Запрокинув голову и изогнувшись всем станом, юная женщина несется в бурном, подлинно вакхическом танце — во славу бога вина. И хотя мраморная копия тоже всего лишь обломок, нет, пожалуй, другого памятника искусства, передающего с такой силой самозабвенный пафос неистовства. Это не болезненная экзальтация, а — патетическая и торжествующая, хотя власть над человеческими страстями утрачена в ней.

Так в последний век классики мощный эллинский дух умел сохранять и в неистовстве, порожденном клокочущими страстями и мучительной неудовлетворенностью, все свое исконное величие.

...Пракситель (коренной афинянин, работал в 370—340 гг. до н. э.) выразил в своем творчестве совсем иное начало. Об

этом ваятеле нам известно несколько больше, чем о его собратьях.

Как и Скопас, Пракситель пренебрегал бронзой, создав в мраморе свои величайшие произведения. Мы знаем, что он был богат и пользовался громкой славой, в свое время затмившей даже славу Фидия. Знаем также, что он любил Фрину, знаменитую куртизанку, обвиненную в кощунстве и оправданную афинскими судьями, восхищенными ее красотой, признанной ими достойной всенародного поклонения. Фрина служила ему моделью для статуй богини любви Афродиты (Венеры). О создании этих статуй и об их культе пишет римский ученый Плиний, ярко воссоздавая атмосферу эпохи Праксителя:

«... Выше всех произведений не только Праксителя, но вообще существующих во вселенной, является Венера его работы. Чтобы ее увидеть, многие плавали на Книд. Пракситель одновременно изготовил и продавал две статуи Венеры, но одна была покрыта одеждой — ее предпочли жители Коса, которым принадлежало право выбора. Пракситель за обе статуи назначил одинаковую плату. Но жители Коса эту статую признали серьезной и скромной; отвергнутую ими купили книдяне. И ее слава была неизмеримо выше. У книдян хотел впоследствии купить ее царь Никомед, обещая за нее простить государству книдян все огромные числящиеся за ними долги. Но книдяне предпочли все перенести, чем расстаться со статуей. И не напрасно. Ведь Пракситель этой статуей создал славу Книду. Здание, где находится эта статуя, все открыто, так что ее можно со всех сторон осматривать. Причем верят, будто статуя была сооружена при благосклонном участии самой богини. И ни с одной стороны вызываемый ею восторг не меньше...»

Пракситель — вдохновенный певец женской красоты, столь чтимой греками IV в. В теплой игре света и тени, как еще никогда до этого, засияла под его резцом красота женского тела.

Давно прошло время, когда женщину не изображали обнаженной, но на этот раз Пракситель обнажил в мраморе не просто женщину, а богиню, и это сначала вызвало удивленное порицание.

Необычность такого изображения Афродиты сквозит в стихах неизвестного поэта:

Видя Киприду[1] на Книде, Киприда стыдливо сказала:
Горе мне, где же нагой видел Пракситель меня?

«Давно уже все согласились, — писал Белинский, — что нагие статуи древних успокаивают и умиряют волнения страсти, а не возбуждают их, — что и оскверненный отходит от них очищенным».

---

[1] *Киприда* — прозвище Афродиты, культ которой был особенно распространен на острове Кипре.

Да, конечно. Но искусство Праксителя, по-видимому, представляет все же некоторое исключение.

> Мрамор кто оживил? Кто воочию видел Киприду?
> Страсти желание кто в камень холодный вложил?
> Рук ли Праксителя это творение, или богиня
> В Книд удалилась сама, сирым оставив Олимп?

Это тоже стихи неизвестного греческого поэта.

Страсти желание! Все, что мы знаем о творчестве Праксителя, указывает, что великий художник видел в любовном вожделении одну из движущих сил своего искусства.

Книдская Афродита известна нам только по копиям да по заимствованиям. В двух римских мраморных копиях (в Риме и в Мюнхенской глиптотеке) она дошла до нас целиком, так что мы знаем ее общий облик. Но эти цельные копии не первоклассные. Некоторые другие, хоть и в обломках, дают более яркое представление об этом великом произведении: голова Афродиты в парижском Лувре, с такими милыми и одухотворенными чертами; торсы ее, тоже в Лувре и в Неаполитанском музее, в которых мы угадываем чарующую женственность оригинала, и даже римская копия, снятая не с оригинала, а с эллинистической статуи, навеянной гением Праксителя, «Венера Хвощинского» (названная так по имени приобретшего ее русского собирателя), в которой, кажется нам, мрамор излучает тепло прекрасного тела богини (этот обломок — гордость античного отдела московского Музея изобразительных искусств).

Что же так восхищало современников в этом изображении пленительнейшей из богинь, которая, скинув одежду, приготовилась окунуться в воду? Что восхищает нас даже в обломанных копиях, передающих какие-то черты утраченного оригинала?

Тончайшей моделировкой, в которой он превзошел всех своих предшественников, оживляя мрамор мерцающими световыми бликами и придавая гладкому камню нежную бархатистость с виртуозностью, лишь ему присущей, Пракситель запечатлел в плавности контуров и идеальных пропорциях тела богини, в трогательной естественности ее позы, во взоре ее, «влажном и блестящем», по свидетельству древних, те великие начала, что выражала в греческой мифологии Афродита, начала извечные в сознании и грезах человеческого рода:

Красоту и Любовь.

Красоту — ласковую, женственную, радужную и радостную. Любовь — тоже ласковую, сулящую и дающую счастье.

Праксителя признают иногда самым ярким выразителем в античном искусстве того философского направления, которое видело в наслаждении (в чем бы оно ни состояло) высшее благо и естественную цель всех человеческих устремлений, т. е. гедонизма. И все же его искусство уже предвещает философию, расцветшую в конце IV в. «в рощах Эпикура», как назвал Пушкин тот афинский сад, где Эпикур собирал своих учеников...

Как замечает К. Маркс, этика этого знаменитого философа содержит нечто высшее, чем гедонизм. Отсутствие страданий, безмятежное состояние духа, освобождение людей от страха смерти и страха перед богами — таковы были, по Эпикуру, основные условия подлинного наслаждения жизнью.

Ведь самой своей безмятежностью красота созданных Праксителем образов, ласковая человечность изваянных им богов утверждали благотворность освобождения от этого страха в эпоху, отнюдь не безмятежную и не милостивую.

«Венера Хвощинского». Начало III в. до н. э. Москва. ГМИИ им. А. С. Пушкина

Пракситель. Отдыхающий сатир. Середина IV в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного оригинала. Рим. Капитолийский музей





Образ атлета, очевидно, не интересовал Праксителя, как не интересовали его и гражданские мотивы. Он стремился воплотить в мраморе идеал физически прекрасного юноши, не столь мускулистого, как у Поликлета, очень стройного и изящного, радостно, но чуть лукаво улыбающегося, никого особенно не боящегося, но и никому не угрожающего, безмятежно счастливого и исполненного сознания гармоничности всего своего существа.

Такой образ, по-видимому, соответствовал его собственному мироощущению и потому был ему особенно дорог. Мы находим этому косвенное подтверждение в занимательном анекдоте.

Любовные отношения знаменитого художника и такой несравненной красавицы, как Фрина, очень занимали современников. Живой ум афинян изощрялся в домыслах на их счет. Передавали, например, будто Фрина попросила Праксителя подарить ей в знак любви свою лучшую скульптуру. Он согласился, но предоставил выбор ей самой, лукаво скрыв, какое свое произведение он считает наиболее совершенным. Тогда Фрина решила его перехитрить. Однажды раб, посланный ею, прибежал к Праксителю с ужасным известием, что мастерская художника сгорела... «Если пламя уничтожило Эрота и Сатира, то все погибло!» — в горе воскликнул Пракситель. Так Фрина выведала оценку самого автора...

Мы знаем по воспроизведениям эти скульптуры, пользовавшиеся в античном мире огромной славой. До нас дошло не менее ста пятидесяти мраморных копий «Отдыхающего сатира» (пять из них в Эрмитаже). Не счесть также античных статуй, статуэток из мрамора, глины или бронзы, надгробных стел да всевозможных изделий прикладного искусства, так или иначе навеянных гением Праксителя.

Два сына и внук продолжили в скульптуре дело Праксителя, который сам был сыном скульптора. Но эта кровная преемственность, конечно, ничтожно мала по сравнению с общей художественной преемственностью, восходящей к его творчеству.

В этом отношении пример Праксителя особенно показателен, но далеко не исключителен.

Пусть совершенство истинно великого оригинала и неповторимо, но произведение искусства, являющее новую «вариацию прекрасного», бессмертно даже в случае своей гибели. Мы не располагаем точной копией ни статуи Зевса в Олимпии, ни Афины Парфенос, но величие этих образов, определивших духовное содержание чуть ли не всего греческого искусства эпохи расцвета, явственно сквозит даже в миниатюрных ювелирных изделиях и монетах того времени. Их не было бы в этом стиле без Фидия. Как не было бы ни статуй беспечных юношей, лениво опирающихся на дерево, ни пленяющих своей лирической красотой обнаженных мраморных богинь, в великом множестве украсивших виллы и парки вельмож в эллинистическую и римскую пору, как не было бы вообще праксителевского стиля, праксителевской сладостной неги, так долго удерживавшихся



Пракситель. Гермес с Дионисом. Фрагмент. Середина IV в. до н. э. Олимпия. Музей

в античном искусстве, — не будь подлинного «Отдыхающего сатира» и подлинной «Афродиты Книдской», ныне утраченных бог весть где и как. Скажем снова: их утрата невозместима, но дух их живет даже в самых заурядных работах подражателей, живет, значит, и для нас. Но не сохранись и эти работы, этот дух как-то теплился бы в человеческой памяти, чтобы засиять вновь при первой возможности.

Воспринимая красоту художественного произведения, человек обогащается духовно. Живая связь поколений никогда не обрывается полностью. Античный идеал красоты решительно отвергался средневековой идеологией, и произведения, его воплощавшие, безжалостно уничтожались. Но победное возрождение этого идеала в век гуманизма свидетельствует, что он никогда не бывал истреблен полностью.

То же можно сказать и о вкладе в искусство каждого подлинно великого художника. Ибо гений, воплощающий новый, в душе его родившийся образ красоты, обогащает навсегда человечество. И так от древнейших времен, когда впервые были созданы в палеолитической пещере те грозные и величественные звериные образы, от которых пошло все изобразительное искусство и в которые наш дальний предок вложил всю свою душу и все свои грезы, озаренные высоким творческим вдохновением.

Гениальные взлеты в искусстве дополняют друг друга, внося нечто новое, что уже не умирает. Это новое подчас накладывает свою печать на целую эпоху. Так было с Фидием, так было и с Праксителем.

Все ли, однако, погибло из созданного самим Праксителем?

Со слов древнего автора было известно, что статуя Праксителя «Гермес с Дионисом» стояла в храме в Олимпии. При раскопках в 1877 г. там обнаружили сравнительно мало поврежденную мраморную скульптуру этих двух богов. Вначале ни у кого не было сомнения, что это — подлинник Праксителя, да и теперь его авторство признается многими знатоками. Однако тщательное исследование самой техники обработки мрамора убедило некоторых ученых в том, что найденная в Олимпии скульптура — превосходная эллинистическая копия, заменившая оригинал, вероятно вывезенный римлянами.

Статуя эта, о которой упоминает лишь один греческий автор, по-видимому, не считалась шедевром Праксителя. Все же достоинства ее несомненны: изумительно тонкая моделировка, мягкость линий, чудесная, чисто праксителевская игра света и тени, очень ясная, в совершенстве уравновешенная композиция и, главное, обворожительность Гермеса с его мечтательным, чуть рассеянным взглядом и детская прелесть малютки Диониса. И, однако, в этой обворожительности проглядывает некоторая слащавость, и мы чувствуем, что во всей статуе, даже в удивительно стройной в своем плавном изгибе фигуре очень уж хорошо завитого бога, красота и грация чуть переступают ту грань, за которой начинаются красивость и грациозность. Все искусство Праксителя очень близко к этой грани, но оно не нарушает ее в самых одухотворенных своих созданиях.

Цвет, по-видимому, играл большую роль в общем облике статуй Праксителя. Мы знаем, что некоторые из них раскрашивал (втиранием растопленных восковых красок, мягко оживлявших белизну мрамора) сам Никий, знаменитый тогдашний живописец. Изощренное искусство Праксителя приобретало благодаря цвету еще бо́льшую выразительность и эмоциональность. Гармоническое сочетание двух великих искусств, вероятно, осуществлялось в его творениях.

Добавим, наконец, что у нас в Северном Причерноморье близ устьев Днепра и Буга (в Ольвии) был найден пьедестал статуи с подписью великого Праксителя. Увы, самой статуи не оказалось в земле[1].

[1] В конце прошлого года мировую печать обошло сенсациоииое сообщение. Известная своими археологическими открытиями профессор Айрис Лав (США) утверждает, что оиа обиаружила голову подлинной «Афродиты» Праксителя! При этом ие в земле, а... в запасиике Британского музея в Лоидоне, где, иикем не опознанный, этот обломок пролежал более ста лет.

Сильно повреждеииая мраморная голова иыие включеиа в экспозицию музея как памятиик греческого искусства IV в. до н. э. Одиако доводы американского археолога в пользу авторства Праксителя оспариваются рядом английских учеиых.

...Лисипп работал в последнюю треть IV в., уже в пору Александра Македонского. Творчество его как бы завершает искусство поздней классики.

Бронза была излюбленным материалом этого ваятеля. Мы не знаем его оригиналов, так что и о нем можем судить лишь по сохранившимся мраморным копиям, далеко не отражающим всего его творчества.

Безмерно количество не дошедших до нас памятников искусства древней Эллады. Судьба огромного художественного наследия Лисиппа — страшное тому доказательство.

Лисипп считался одним из самых плодовитых мастеров своего времени. Уверяют, что он откладывал из вознаграждения за каждый выполненный заказ по монете: после его смерти их оказалось целых полторы тысячи. А между тем среди его работ были скульптурные группы, насчитывавшие до двадцати фигур, причем высота некоторых его изваяний превышала двадцать метров. Со всем этим люди, стихии и время расправились беспощадно. Но никакая сила не могла уничтожить дух искусства Лисиппа, стереть след, им оставленный.

По словам Плиния, Лисипп говорил, что, в отличие от своих предшественников, которые изображали людей, какие они есть, он, Лисипп, стремился изобразить их такими, какими они кажутся. Этим он утверждал принцип реализма, уже давно восторжествовавший в греческом искусстве, но который он хотел довести до полного завершения в согласии с эстетическими установками своего современника, величайшего философа древности Аристотеля.

Мы уже говорили об этом. Пусть и преобразуя природу в красоте, реалистическое искусство воспроизводит ее в **зримой действительности**. Значит, природу не такой, какая она есть, а такой, какая она кажется нашему глазу, так, например, в живописи — с изменением величины изображаемого в зависимости от расстояния. Однако законы перспективы не были еще известны тогдашним живописцам. Новаторство Лисиппа заключалось в том, что он открыл в искусстве ваяния огромные, до него еще не использованные реалистические возможности. И в самом деле, фигуры его не воспринимаются нами как созданные «напоказ», они не позируют нам, а существуют сами по себе, как их словил глаз художника во всей сложности самых разнообразных движений, отражающих тот или иной душевный порыв. Естественно, что бронза, легко принимающая при отливке любую форму, наиболее подходила для решения таких скульптурных задач.

Постамент не изолирует фигур Лисиппа от окружающей среды, они подлинно живут в ней, как бы выступая из определенной пространственной глубины, в которой их выразительность проявляется одинаково явственно, хоть и по-разному, с любой стороны. Они, значит, полностью трехмерны, полностью раскрепощены. Человеческая фигура строится Лисиппом по-новому, не в ее пластическом синтезе, как в изваяниях Мирона

или Поликлета, а в некоем мимолетном аспекте, такой именно, как она представилась (показалась) художнику в данное мгновение и какой она еще не была в предыдущем и уже не будет в последующем.

Моментальный фотоснимок? Импрессионизм? Эти сравнения приходят на ум, но они, конечно, неприменимы к творчеству последнего ваятеля греческой классики, ибо, несмотря на всю свою зрительную непосредственность, оно глубоко продумано, крепко обосновано, так что мгновенность движений вовсе не означает их случайности у Лисиппа.

Удивительная гибкость фигур, сама сложность, подчас контрастность движений — все это гармонично упорядочено, и нет ничего у этого мастера, что хоть в самой малой степени напоминало бы хаос природы. Передавая прежде всего зрительное впечатление, он и это впечатление подчиняет определенному строю, раз и навсегда установленному в соответствии с самим духом его искусства. Именно он, Лисипп, разрушает старый, поликлетовский канон человеческой фигуры, чтобы создать свой, новый, значительно облегченный, более пригодный для его динамического искусства, отвергающего всякую внутрен-

Лисипп. Апоксиомен. Конец IV в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала. **Рим. Ватикаи.**
Лисипп. Геракл со львом. Вторая половина IV в. до. н. э. Уменьшенная мраморная копия римского времени с утраченного бронзового оригинала. **Ленииград. Государственный Эрмитаж**





нюю неподвижность, всякую тяжеловесность. В этом новом каноне голова составляет уже не $^1/_7$, а лишь $^1/_8$ всего роста.

Дошедшие до нас мраморные повторения его работ дают в общем ясную картину реалистических достижений Лисиппа.

Знаменитый «Апоксиомен» (Рим, Ватикан). Это юный атлет, однако совсем не такой, как в скульптуре предыдущего века, где его образ излучал гордое сознание победы. Лисипп показал нам атлета уже после состязания, металлическим скребком старательно очищающего тело от масла и пыли. Вовсе не резкое и, казалось бы, маловыразительное движение руки отдается во всей фигуре, придавая ей исключительную жизненность. Он внешне спокоен, но мы чувствуем, что он пережил большое волнение, и в чертах его проглядывает усталость от крайнего напряжения. Образ этот, как бы выхваченный из вечно меняющейся действительности, глубоко человечен, предельно благороден в своей полной непринужденности.

«Геракл со львом» (Ленинград, Эрмитаж). Это страстный пафос борьбы не на жизнь, а на смерть, опять-таки будто со стороны увиденный художником. Вся скульптура как бы заряжена бурным напряженным движением, неудержимо сливающим в одно гармонически прекрасное целое вцепившиеся друг в друга мощные фигуры человека и зверя.

О том, какое впечатление скульптуры Лисиппа производили на современников, мы можем судить по следующему рассказу. Александру Македонскому так полюбилась его статуэтка «Пирующий Геракл» (одно из ее повторений — тоже в Эрмитаже), что он не расставался с ней в своих походах, а когда настал его последний час, велел поставить ее перед собой.

Лисипп был единственным ваятелем, которого знаменитый завоеватель признавал достойным запечатлевать его черты.

Полный отважности взор Александра и весь его облик
Вылил из меди Лисипп. Словно живет эта медь.
Кажется, глядя на Зевса, ему говорит изваяние:
«Землю беру я себе, ты же Олимпом владей».

Так выражал свой восторг греческий поэт.

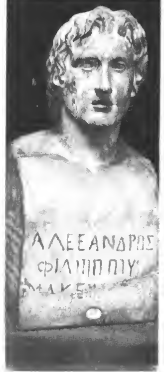
...«Статуя Аполлона есть высший идеал искусства между всеми произведениями, сохранившимися нам от древности». Это писал Винкельман.

Кто же был автором статуи, так восхитившей прославленного родоначальника нескольких поколений ученых-«античников»? Ни один из ваятелей, чье искусство светит наиболее ярко и по сей день. Как же так и в чем тут недоразумение?

Аполлон, о котором говорит Винкельман, — это знаменитый «Аполлон Бельведерский»: мраморная римская копия с бронзового оригинала Леохара (последней трети IV в. до н. э.), так названная по галерее, где она была долго выставлена (Рим, Ватикан). Много восторгов вызывала некогда эта статуя.

Огромны заслуги Винкельмана, посвятившего изучению античности всю свою жизнь. Хоть и не сразу, заслуги эти были





Леохар. Аполлон Бельведерский. Последняя треть IV в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала. Рим. Ватикан
Лисипп. Александр Македонский

признаны, и он занял (в 1763 г.) пост главного смотрителя памятников древности в Риме и окрестностях. Но что мог знать тогда даже самый глубокий и тонкий ценитель о величайших шедеврах греческого искусства?

О Винкельмане хорошо сказано в известной книге русского искусствоведа начала нынешнего века П. П. Муратова «Образы Италии»: «Слава классических статуй, сложившаяся в дни Винкельмана и Гёте, укрепилась в литературе... Вся жизнь Винкельмана была подвигом, и его отношение к древнему искусству было глубоко жертвенным. В его судьбе есть элемент чудесного — эта пламенная любовь к античному, так странно охватившая сына башмачника, выросшего среди песков Бранденбурга, и проведшая его сквозь все превратности в Рим... Ни Винкельман, ни Гёте не были людьми XVIII в. У одного из них античное вызвало пламенный энтузиазм открывателя новых миров. Для другого оно было живой силой, освободившей его собственное творчество. Их отношение к античному повторяет тот душевный поворот, который отличал людей Возрож-

дения, и душевный тип их сохраняет многие черты Петрарки и Микеланджело. Способность возрождаться, свойственная античному миру, повторилась, таким образом, в истории. Это служит доказательством, что она может существовать длительно и беспредельно. Возрождение не есть случайное содержание одной исторической эпохи, скорее это один из постоянных инстинктов духовной жизни человечества». Но в тогдашних римских собраниях было представлено «только искусство на службе у императорского Рима — копии со знаменитых греческих статуй, последние побеги эллинистического искусства... Озарение Винкельмана состояло в том, что ему удавалось иногда угадывать сквозь это Грецию. Но знание художественной истории ушло далеко со времен Винкельмана. Нам не нужно больше угадывать Грецию, мы можем видеть ее в Афинах, в Олимпии, в Британском музее».

Знание художественной истории, и в частности искусства Эллады, ушло еще дальше со времени, когда были написаны эти строки.

Живительность чистого источника античной цивилизации может быть сейчас особенно благотворной.

Мы распознаем в бельведерском «Аполлоне» отсвет греческой классики. Но именно только отсвет. Мы знаем фриз Парфенона, которого не знал Винкельман, и потому при всей несомненной эффектности статуя Леохара кажется нам внутренне холодной, несколько театральной. Хоть Леохар и был современником Лисиппа, искусство его, утрачивая подлинную значительность содержания, отдает академизмом, знаменует упадок по отношению к классике.

Слава таких статуй подчас порождала превратное представление о всем эллинском искусстве. Это представление не изгладилось и поныне. Некоторые деятели искусства склонны снижать значение художественного наследия Эллады и обращаться в своих эстетических поисках к совсем иным культурным мирам, по их мнению, более созвучным мироощущению нашей эпохи. (Достаточно сказать, что такой авторитетный выразитель наисовременнейших западных эстетических вкусов, как французский писатель и теоретик искусства Андрэ Мальро, поместил в своем труде «Воображаемый музей мировой скульптуры» вдвое меньше репродукций скульптурных памятников древней Эллады, чем так называемых примитивных цивилизаций Америки, Африки и Океании!) Но упорно хочется верить, что величавая красота Парфенона снова восторжествует в сознании человечества, утверждая в нем вечный идеал гуманизма.

Спустя два века после Винкельмана мы меньше знаем о греческой живописи, чем он знал о греческой скульптуре. Отсвет этой живописи доходит до нас, отсвет, но не сияние.

Очень интересна открытая уже в наше время (в 1944 г.) при рытье котлована для бомбоубежища роспись фракийского по-

гребального склепа в Казанлыке (Болгария), относящаяся к концу IV или началу III в. до н. э.

Гармонично вписаны в круглый купол изображения покойника, его близких, воинов, коней и колесниц. Стройные, внушительные, а подчас и очень изящные фигуры. И все же это, очевидно, по духу,— провинциальная живопись. Отсутствие пространственной среды и внутреннего единства композиции не вяжется с литературными свидетельствами о замечательных достижениях греческих мастеров IV в: Апеллеса, искусство которого почиталось вершиной живописного мастерства, Никия, Павсия, Евфранора, Протогена, Филоксена, Антифила.

Для нас это все только имена...

Апеллес был любимым живописцем Александра Македонского и, подобно Лисиппу, работал при его дворе. Сам Александр говорил о своем портрете его работы, что в нем два Александра: непобедимый сын Филиппа и «неподражаемый», созданный Апеллесом.

Как воскресить погибшее творчество Апеллеса, как насладиться нам им? Не жив ли дух Апеллеса, по-видимому, близкий праксителевскому, в стихах греческого поэта:

> Видел Апеллес Киприду, рожденную матерью-морем.
> В блеске своей наготы встала она над волной.
> Так и в картине она: с своих кудрей, тяжелых от влаги,
> Снять она нежной рукой пену морскую спешит.

Богиня любви во всей своей пленительной славе. Как, вероятно, прекрасно было движение ее руки, снимающей пену с «тяжелых от влаги» кудрей!

Покоряющая выразительность живописи Апеллеса сквозит в этих стихах.

Гомеровская выразительность!

У Плиния читаем об Апеллесе: «Сделал и Диану, окруженную хором приносящих жертву дев; и, видя картину, кажется, будто читаешь стихи Гомера, описывающие это».

Утрата греческой живописи IV в. до н. э. тем более драматична, что, по многим свидетельствам, то был век, когда живопись достигла новых замечательных вершин.

Пожалеем еще раз о погибших сокровищах. Сколько бы мы ни любовались обломками греческих статуй, наше представление о великом искусстве Эллады, в лоне которого возникло все европейское искусство, будет неполным, как явно не полным было бы, например, представление наших отдаленных потомков о развитии искусств в недавнем XIX в., если бы ничего не сохранилось от его живописи...

...Все говорит о том, что передача пространства и воздушной среды уже не составляла неразрешимой проблемы для греческой живописи поздней классики. Зачатки линейной перспективы были в ней уже налицо. Согласно литературным источникам, цвет звучал в ней полногласно, причем художники научились **постепенно** усиливать или смягчать тона, так что грань,



Роспись погребального склепа в Казанлыке. Конец IV — начало III в. до н. э.

Битва Александра с Дарием. Мозаичная копия картины конца IV в. до н. э. Неаполь. Национальный музей



отделяющая раскрашенный рисунок от подлинной живописи, была, по-видимому, перейдена.

Есть такой термин — «валер», обозначающий в живописи оттенки тона или градации света и тени в пределах одного цветового тона. Термин этот заимствован из французского языка и в прямом смысле означает ценность. Цветовая ценность! Или — цветосила. Дар создания таких ценностей и их сочетания в картине и есть дар колориста. Хотя мы не имеем тому прямых доказательств, можно допустить, что им уже частично владели крупнейшие греческие живописцы поздней классики, даже если линия и чистый цвет (а не тон) продолжали играть основную роль в их композициях.

По свидетельству древних авторов, эти живописцы умели группировать фигуры в единой, их гармонически объединяющей композиции, передавать душевные порывы в жестах, то резких и бурных, то мягких и сдержанных, во взглядах — сверкающих, яростных, торжествующих или томных, словом, что они разрешали все поставленные перед их искусством задачи часто столь же блестяще, как и современные им ваятели.

Мы знаем, наконец, что они преуспевали в самых различных жанрах, как-то: историческая и батальная живопись, портрет, пейзаж и даже мертвая натура.

В Помпеях, разрушенных извержением вулкана, кроме стенных росписей, были открыты мозаики и среди них — одна, особенно для нас драгоценная. Это огромная композиция «Битва Александра с Дарием при Иссах» (Неаполь, Национальный музей), т. е. Александра Македонского с персидским царем Дарием III, потерпевшим в этой битве жестокое поражение, за которым вскоре последовало крушение империи Ахеменидов.

Могучая фигура Дария с выброшенной вперед рукой, как бы в последней попытке остановить неизбежное. В его глазах бешенство и трагическая напряженность. Мы чувствуем, что как черная туча он грозил нависнуть со всем своим войском над противником. Но случилось иначе.

Между ним и Александром — раненый персидский воин, свалившийся вместе с конем. Это центр композиции. Ничто уже не может остановить Александра, который, как вихрь, несется на Дария.

Александр — полная противоположность варварской силе, олицетворяемой Дарием. Александр — победа. Поэтому он спокоен. Юные, исполненные отваги черты. Губы чуть скорбно раздвинуты легкой улыбкой. Он беспощаден в своем торжестве.

Черным частоколом еще вздымаются копья персидских воинов. Но исход боя уже решен. Печальный остов разбитого дерева как бы предвещает этот исход для Дария. Свищет плеть разъяренного возничего царской колесницы. Спасение уже только в бегстве.

Пафосом боя и пафосом победы дышит вся композиция. Смелые ракурсы передают объемность фигур воинов и рву-

Италийская ваза из Кум («Царица ваз»). IV в. до н. э. Ленинград. Государственный Эрмитаж



щихся коней. Их бурные движения, контрасты светлых бликов и теней рождают ощущение пространства, в котором и развертывается перед нами грозная эпическая схватка двух миров.

Батальная картина поразительной силы.

Картина? Но ведь это не настоящая живопись, а всего лишь живописное сочетание цветных камней.

Однако в том-то и дело, что знаменитая мозаика (вероятно, эллинистической работы, откуда-то доставленная в Помпеи) воспроизводит картину греческого живописца Филоксена, жившего в конце IV в., т. е. уже на заре эллинистической эпохи. При этом воспроизводит достаточно добросовестно, раз она както доносит до нас композицинную мощь оригинала.

Конечно, и это не подлинник, конечно, и тут искажающая призма другого, хоть и близкого к живописи искусства. Но пожалуй, именно эта искалеченная помпеянской катастрофой мозаика, всего лишь украшавшая пол богатого дома, несколько приоткрывает завесу над волнующей тайной живописных откровений великих художников древней Эллады.

Духу их искусства суждено было возродиться на исходе средних веков нашей эры. Художники Возрождения не видели ни одного образца античной живописи, но они сумели создать

свою собственную великую живопись (еще более искушенную, полнее осознавшую все свои возможности), приходившуюся родной дочерью греческой. Ибо, как уже было сказано, подлинное откровение в искусстве никогда не исчезает бесследно.

Заканчивая этот краткий обзор греческого классического искусства, хочется упомянуть еще об одном замечательном памятнике, хранящемся в нашем Эрмитаже. Это — знаменитая на весь мир италийская ваза IV в. до н. э., найденная вблизи древнего города Кумы (в Кампании), названная за совершенство композиции и богатство украшения «Царицей ваз», и хотя, вероятно, не созданная в самой Греции, отражающая высшие достижения греческой пластики. Главное в чернолаковой вазе из Кум — это ее действительно безупречные пропорции, стройный контур, общая гармония форм и поразительные по красоте многофигурные рельефы (сохранившие следы яркой раскраски), посвященные культу богини плодородия Деметры, знаменитым Элевсинским мистериям, где самые мрачные сцены сменялись радужными видениями, символизируя смерть и жизнь, вечное увядание и пробуждение природы. Эти рельефы — отзвуки монументальной скульптуры величайших греческих мастеров V и IV вв. Так, все стоящие фигуры напоминают изваяния школы Праксителя, а сидящие — школы Фидия.

Вспомним другую знаменитую эрмитажную вазу, изображающую прилет первой ласточки.

Там — еще неизжитая архаика, лишь предвестье искусства классической эры, благоуханная весна, отмеченная еще робким простодушным ви́дением мира. Здесь — законченное, умудренное, уже несколько вычурное, но все еще идеально-прекрасное мастерство. Классика на исходе, но классическое великолепие еще не выродилось в пышность. Обе вазы одинаково прекрасны, каждая по-своему.

Огромен пройденный путь, как путь солнца от зари до заката. Там был утренний привет, а здесь — вечерний, прощальный.

Новое переплетение культур

В благодарность за освобождение Египта от персидского владычества египетские жрецы провозгласили Александра сыном бога солнца Амона. Он сам повелел, чтобы его почитали богом и в Македонии и в Греции.

Прозванный «Великим», Александр Македонский вошел в историю едва ли не как крупнейший полководец и завоеватель всех времен. Такой ореол им, по-видимому, заслужен. Но как нам представить себе его личность на основании свидетельств более чем двухтысячелетней давности, часто обросших фантастическими преданиями?

Единодержавный повелитель республики, как и Цезарь, посмертно приравненный к богам!

Воспитателем юного Александра был величайший философ древности Аристотель, который учил его проявлять силу умеренно и владеть своими страстями. Сам Александр говорил, что отцу он обязан жизнью, а Аристотелю — знанием, как жить достойно. Своим идеалом он считал воспетого Гомером Ахиллеса, наиболее ярко олицетворявшего в сознании греческого народа высшее героическое начало.

Александр сжег древнюю столицу персидской державы, разграбил сокровища Ахеменидов, но последнему из них, царю Дарию, устроил торжественные похороны, взял его дочь в жены и привлек к своему двору персидскую знать. Вспомним Ахиллеса, свирепствовавшего над прахом убитого им Гектора, но отцу его Приаму предлагавшего и вечерю и ночлег у себя в куще. Но у Александра великодушие не было только проявлением личных наклонностей, ибо персов он хотел сначала сломить, а затем использовать для укрепления собственного могущества. Политиком он был, несомненно, искушенным и строго расчетливым. Проявлял жестокость, когда полагал, что это необходимо, собственноручно умертвил друга, некогда спасшего ему жизнь, требовал от бесчисленных своих подданных беспрекословного повиновения, но сумел не заслужить репутации тирана.

Но важна не личность Александра, а то представление, которое сложилось о нем во всем античном мире и далеко за его пределами. Ведь даже в средние века нашей эры и даже в Московской Руси это представление отразилось во множестве текстов, ему посвященных.

Походы Александра длились десять лет. В победном шествии он покрыл со своими войсками двадцать тысяч километров, с боем форсировал горные хребты и широкие реки, штурмом захватил сильнейшие крепости, достиг Индии и образовал огромную империю, простиравшуюся от Балкан до Нижнего Египта и от Истры (нынешнего Дуная) до Инда. И умер тридцати трех лет в расцвете могущества и славы.

Непобедимость, отвага, грандиозность замыслов и их осуществление, наконец, ранняя смерть — все это возвеличило образ Александра, окутало легендами его имя и в Греции, которую он подчинил себе и объединил, вознесло на пьедестал, дотоле предназначающийся только небожителям и мифологическим героям. Подлинно новым Ахиллесом представился он греческому народу, который, все чаще забывая о своем былом идеале свободного гражданина демократического города-государства, поклонился кумиру, приписывая ему сверхчеловеческие доблести. Надолго утвердился в эллинском мире обычай почитать правителя как сверхчеловека, чья власть не подлежит обсуждению. Дух свободы и демократии покидал Элладу.

Древний мир не знал до этого такого огромного государственного образования, как империя Александра. В этой империи греки занимали первое место, греческая культура в нем всюду главенствовала, классическая греческая колонна, строй-

ная и уравновешенная, утверждала на этот раз свое окончательное торжество над персидской, слишком непрочной для своей огромной капители в виде бычьей морды весом в несколько тонн. То было торжество человеческого разума над исконной силой Зверя, торжество культуры над варварством, провозглашенное от края и до края империи Александра, т. е. всего мира в представлении тогдашнего эллина, перса, египтянина, всех народов, подчинившихся Александру, торжество, знаменующее культурное слияние Запада и Востока под руководством Греции. «Высочайший внутренний расцвет Греции совпадает с эпохой Перикла, высочайший внешний расцвет — с эпохой Александра»[1] (К. Маркс). И того, кто дал этой эпохе свое имя, прославили в искусстве последние великие художники поздней классики: Лисипп и Апеллес.

Но империя Александра не оказалась долговечной: всего тринадцать лет длилось его царствование. Тотчас же после его смерти (в 323 г. до н. э.) эта империя распалась. Военачальники Александра поделили между собой его завоевания, образовалось несколько царских династий.

Со смертью Александра и начинается пора эллинизма: эллинский мир перерождается в эллинистический.

Время для утверждения единой рабовладельческой империи еще не настало, да и не Элладе суждено было владычествовать над миром. Пафос государственности не был ее движущей силой, так что даже объединиться она сама не сумела. Великая историческая миссия Эллады была культурной. Возглавив греков, Александр Македонский явился выполнителем этой миссии. Империя его распалась, но греческая культура осталась в государствах, возникших на Востоке после его завоеваний.

В предыдущие века греческие поселения распространяли сияние эллинской культуры в чужих краях. В века эллинизма не стало чужих краев, сияние Эллады явилось всеобъемлющим и всепокоряющим. Гражданин вольного полиса уступал место «гражданину мира» (космополиту), деятельность которого протекала во вселенной, «ойкумене», как ее понимало тогдашнее человечество. Под духовным главенством Эллады! И это, несмотря на кровавые распри между «диадохами» — ненасытными в своем властолюбии преемниками Александра.

Все так. Однако новоявленные «граждане мира» вынуждены были сочетать свое высокое призвание с участью бесправных подданных столь же новоявленных владык, правящих на манер восточных деспотов.

Торжество Эллады уже никем не оспаривалось; оно таило, однако, глубокие противоречия: светлый дух Парфенона оказывался одновременно и победителем и побежденным.

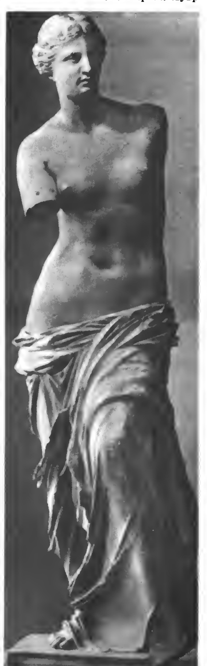
Зодчество, ваяние и живопись процветали во всем огромном эллинистическом мире. Градостроительство невиданных дотоле

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., изд. 2, т. 1, стр. 98—99.

масштабов в новых утверждающих свою мощь государствах, роскошь царских дворов, обогащение рабовладельческой знати в бурно расцветшей международной торговле обеспечивали художникам крупные заказы. Быть может, как никогда до этого, искусство поощрялось власть имущими. И во всяком случае никогда еще художественное творчество не было столь обширным и разнообразным. Но как нам расценить это творчество по сравнению с тем, что дали в искусстве архаика, эпоха расцвета и поздняя классика, продолжением которых было эллинистическое искусство?

Художникам надлежало распространить достижения греческого искусства на всех завоеванных Александром территориях с их новыми разноплеменными государственными образованиями и при этом, в соприкосновении с древними культурами Востока, сохранить в чистоте эти достижения, отражающие величие греческого художественного идеала. Заказчики — цари и вельможи — желали украсить свои чертоги и парки художественными произведениями, как можно более похожими на те, что почитались совершенством в великую пору могущества Александра. Не удивительно же, что все это не увлекало греческого ваятеля на путь новых поисков, побуждая его всего лишь смастерить статую, которая показалась бы не хуже оригинала Праксителя или Лисиппа. А это, в свою очередь, неизбежно приводило к заим-

Афродита Милосская. III—II вв. до н. э. Париж. Лувр



ствованию уже найденной формы (с приспособлением к внутреннему содержанию, которое эта форма выражала у ее создателя), т. е. к тому, что мы называем академизмом. Или же к эклектизму, т. е. сочетанию отдельных черт и находок искусства различных мастеров, иногда внушительному, эффектному благодаря высокому качеству образцов, но лишенному единства, внутренней цельности и не способствующему созданию собственного, именно собственного — выразительного и полноценного художественного языка, собственного стиля.

Многие, очень многие изваяния эллинистической поры являют нам в еще большей степени как раз те недостатки, что уже предвещал бельведерский «Аполлон». Эллинизм расширил

Лаокоон. I в. до н. э. Рим. Ватикан



и завершил упадочные тенденции, проявившиеся на закате поздней классики.

И однако...

В конце II в. до н. э. работал в Малой Азии ваятель по имени Александр или Агесандр: в надписи на единственной дошедшей до нас статуе его работы сохранились не все буквы. Статуя эта, найденная в 1820 г. на острове Милос (в Эгейском море), изображает Афродиту — Венеру и ныне известна всему миру как «Венера Милосская». Это даже не просто эллинистический, а позднеэллинистический памятник, значит, созданный в эпоху, отмеченную в искусстве некоторым упадком.

Фарнезский бык. Конец II в. до н. э.
Неаполь. Национальный музей



Но нельзя поставить эту «Венеру» в ряд со многими другими, ей современными или даже более ранними изваяниями богов и богинь, свидетельствующими об изрядном техническом мастерстве, но не об оригинальности замысла. Впрочем, и в ней нет как будто ничего особенно оригинального, такого, что не было уже выражено в предыдущие века. Дальний отголосок Афродиты Праксителя... И, однако, в этой статуе все так стройно и гармонично, образ богини любви одновременно так царственно величав и так пленительно женствен, так чист весь ее облик и так мягко светится чудесно моделированный мрамор, что кажется нам: резец ваятеля самой великой эпохи греческого искусства не мог бы высечь ничего более совершенного!

Обязана ли она своей славой тому, что безвозвратно погибли знаменитейшие греческие скульптуры, вызывавшие восхищение у древних? Такие статуи, как «Венера Милосская», гордость парижского Лувра, вероятно, не были уникальны. Никто в тогдашней «ойкумене», ни позднее, в римскую эру, не воспел ее в стихах ни по-гречески, ни по-латыни. Но зато сколько восторженных строк, признательных излияний посвящено ей ныне чуть ли не на всех языках мира!

И целомудренно и смело,
До чресл сияя наготой,
Цветет божественное тело
Неувядающей красой.
Под этой сенью прихотливой
Слегка приподнятых волос
Как много неги горделивой
В небесном лике разлилось!
Так, вся дыша пафосской страстью,
Вся млея пеною морской
И всепобедной вея властью,
Ты смотришь в вечность пред собой.

Так воспевал «Венеру Милосскую» А. Фет.

Это не римская копия, а греческий оригинал, пусть и не классической поры. Значит, так высок и могуч был древний греческий художественный идеал, что под резцом одаренного мастера он оживал во всей своей славе даже во времена академизма и эклектизма[1].

Такие грандиозные скульптурные группы, как «Лаокоон с сыновьями» (Рим, Ватикан) и «Фарнезский бык» (Неаполь, Национальный музей), вызывавшие беспредельное восхище-

[1] Всего несколько лет назад при раскопках на Таманском полуострове найдена небольшая мраморная статуя Афродиты, сверстница «Милосской», близкая к ней по стилю и художественному вдохновению. Ныне «Афродита Таманская», замечательный памятник эллинистического искусства, украшает Исторический музей в Москве.

Знаменитая эрмитажная «Венера Таврическая» (римское повторение с греческого оригинала III в. до н. э.), приобретенная Петром I в Риме в обмен на хранившиеся в России мощи католической святой, «мраморный Венус», как называли ее у нас во времена Петра, тоже восходит к образу богини любви и красоты, созданному Праксителем. Это прекрасный образец утонченной и декоративной садово-парковой скульптуры эпохи эллинизма.

Ника Самофракийская. Ок. 200 г. до н. э. Париж. Лувр





Статуя эллинистического правителя (так называемый Диадох). Бронза. III—II вв. до н. э. Рим. Музей Терм

ние многих поколений просвещеннейших представителей европейской культуры, ныне, когда открылись красоты Парфенона, кажутся нам излишне театральными, перегруженными, размельченными в деталях.

Однако, вероятно, относящаяся к той же, что и эти группы, родосской школе, но изваянная неизвестным нам художником в более ранний период эллинизма «Ника Самофракийская» (Париж, Лувр) опять-таки вершина искусства. Статуя эта стояла на носу каменного корабля-монумента. Во взмахе могучих крыльев Ника-Победа неудержимо несется вперед, рассекая ветер, под которым шумно (мы как бы слышим это) колышется ее облачение. Голова отбита, но грандиозность образа доходит до нас полностью.

Искусство портрета очень распространено в эллинистическом мире. Множатся «именитые люди», преуспевшие на службе у правителей (диадохов) или выдвинувшиеся на верхи общества благодаря более организованной, чем в былой раздробленной Элладе, эксплуатации рабского труда: им хочется запечатлеть свои черты для потомства. Портрет все более индивидуализируется, но вместе с тем если перед нами высший представитель власти, то подчеркивается его превосходство, исключительность занимаемого им положения.

И вот он сам, главный властелин — диадох. Бронзовое его изваяние (Рим, Музей Терм) — ярчайший образец эллинистического искусства. Мы не знаем, кто этот владыка, но с первого же взгляда нам ясно, что это не обобщенный образ, а портрет. Характерные, остро индивидуальные черты, чуть прищуренные глаза, отнюдь не идеальное телосложение. Этот человек запечатлен художником во всем своеобразии его личных черт, исполненном сознания своей власти. То был, вероятно, искусный правитель, умевший действовать по обстоятельствам, похоже, что непреклонный в преследовании намеченной цели, быть может, жестокий, но, быть может, иногда и великодушный, достаточно сложный по своему характеру и правивший в бесконечно сложном эллинистическом мире, где главенство греческой культуры должно было сочетаться с уважением к древним местным культурам.

Он совершенно обнажен, как древний герой или бог. Поворот головы, такой естественный, полностью раскрепощенный, и высоко поднятая рука, опирающаяся на копье, придают образу горделивую величавость. Острый реализм и обожествление. Обожествление не идеального героя, а самое конкретное, индивидуальное обожествление земного владыки, данного людям... судьбой.

...Общая направленность искусства поздней классики лежит в самой основе эллинистического искусства. Эту направленность оно иногда удачно развивает, даже углубляет, но, как мы видели, иногда размельчивает или доводит до крайности, теряя благодатное чувство меры и безупречный художественный вкус, которыми было отмечено все греческое искусство классической поры.

* *
*

И вот уже сокрылся день,
Восходит месяц златорогий.
Александрийские чертоги
Покрыла сладостная тень.
Фонтаны бьют, горят лампады,
Курится легкий фимиам,
И сладострастные прохлады
Земным готовятся богам.

Хотя эти пушкинские стихи обращены к более позднему времени, когда могущество Рима уже определяло судьбу эллинистического Египта, их можно поставить эпиграфом к страницам, посвященным Александрии.

Именно таких «земных богов» изображает знаменитая эрмитажная камея Гонзага, одна из самых больших и прекрасных среди дошедших до нас, названная так по имени итальянских герцогов, которым она некогда принадлежала. Скорее всего мы видим на ней обожествленного при жизни царя Птолемея Филадельфа и его сестру и жену Арсиною, посмертно обожествленную под именем богини Филадельфы, т. е. богини, любящей брата.



Камея Гонзага. III в. до н. э. Ленинград. Государственный Эрмитаж

Великолепнейшая резьба по камню, трехслойному сардониксу, снаружи коричневому, а внутри голубовато-белому. Величественны и строги эти идеализированные образы, созданные замечательным мастером III в. до н. э. Они как бы дополняют друг друга, олицетворяя мужское и женское начало.

Камея Гонзага — памятник искусства и памятник роскоши древней Александрии.

Камеи — рельефно вырезанные самоцветы — не имели никакого практического применения. Ими украшались, ими любовались — и только. Однако для их создания требовались редкие камни и поистине огромный, кропотливейший труд. Только богатейшее общество в стремлении к блеску и утонченному великолепию могло позволить себе такую роскошь, такое широкое распространение этого искусства.

Знаменательно, что камеи появились впервые в эллинистическом мире, и, по всей вероятности, именно в Александрии, где царствовала с подлинно фараоновской пышностью македонская династия Птолемеев.

Мы знаем, что облачения этих царей сверкали драгоценными каменьями, что золото ослепительно сияло в их чертогах, что новые властелины Египта совершали увеселительные прогулки по Нилу в сказочных плавучих дворцах со «сладострает-

ными прохладами» и что они развлекали народ грандиозными процессиями со статуями из золота и серебра на убранных яркими тканями колесницах.

Но Александрия — это не только блеск царского двора, дорого стоящие народу изысканные наслаждения «земных богов». Александрия, где скрещивались торговые пути эллинистического мира,— это средоточие всей культуры эллинизма, «новые Афины».

В этом огромном по тем временам городе с полумиллионным населением, основанном Александром у устья Нила, процветали науки, литература и искусство, которым покровительствовали Птолемеи. Они основали «Музей», ставший на много веков центром художественной и научной жизни, знаменитую библиотеку, самую большую в античном мире, насчитывавшую более семисот тысяч свитков папируса и пергамента. Стодвадцатиметровый Александрийский маяк с башней, облицованной мрамором, восемь граней которой располагались по направлениям главных ветров, со статуями-флюгерами, с куполом, увенчанным бронзовым изваянием владыки морей Посейдона, имел систему зеркал, которая усиливала свет огня, зажженного в куполе, так что его видели на расстоянии шестидесяти километров. Этот маяк считался одним из «семи чудес света». Мы знаем его по изображениям на древних монетах и по подробному описанию арабского путешественника, посетившего Александрию в XIII в.: сто лет спустя маяк был разрушен землетрясением. Ясно, что только исключительные успехи в точных знаниях позволили воздвигнуть это грандиозное сооружение, требовавшее самых сложных расчетов. Ведь Александрия, где преподавал Эвклид, была колыбелью названной по его имени геометрии.

И опять же Эвклид первый сформулировал основы линейной перспективы, указав живописцам, в какой степени (при единстве точки зрения) должны уменьшаться изображения в зависимости от расстояния. Мы знаем, что проблемы линейной перспективы увлекали тогдашних художников, но нам трудно судить из-за отсутствия подлинников, насколько они удачно их разрешали.

Александрийское искусство чрезвычайно многолико. Статуи Афродиты восходят к Праксителю (в Александрии работали скульпторами два его сына), но они менее величавы, чем их прообразы, подчеркнуто грациозны. На камее Гонзага — обобщенные образы, навеянные классическими канонами. Но совсем иные тенденции проявляются в статуях стариков: светлый греческий реализм тут переходит в почти откровенный натурализм с самой безжалостной передачей дряблой, морщинистой кожи, вздутых жил, всего непоправимого, вносимого старостью в облик человека. Процветает карикатура, веселая, но порой и жалящая. Бытовой жанр (иногда с уклоном в гротеск) и портрет получают все большее распространение. Появляются рельефы с жизнерадостными буколическими сценами, прелест-

ные изображения детей, подчас оживляющих грандиозное аллегорическое изваяние с царственно возлежащим мужем, похожим на Зевса и олицетворяющим Нил.

Разнообразие, но и утрата внутреннего единства искусства, цельности художественного идеала, часто снижающая значительность образа. А как же переплетение культур?

Древний Египет не умер.

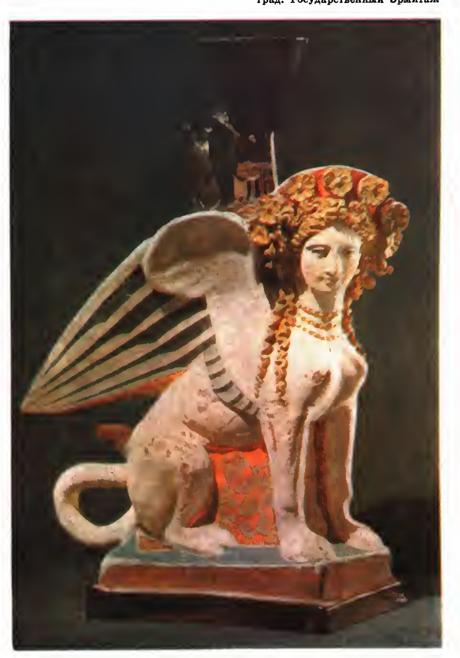
Искушенные в искусстве правления, Птолемеи подчеркивали свое уважение к его культуре, заимствовали многие египетские обычаи, воздвигали храмы египетским божествам и... сами причисляли себя к сонму этих божеств.

А египетские художники не изменяли своему древнему художественному идеалу, древним своим канонам, даже в изображениях новых, чужеземных правителей их страны.

От камеи Гонзага перейдем в Эрмитаже к замечательному памятнику искусства птолемеевского Египта — статуе из черного базальта царицы Арсинои II. Это, вероятно, та же царица, что изображена на камее,— славившаяся своей мудростью и красотой Арсиноя, на которой, по египетскому царскому обычаю, женился ее брат Птолемей Филадельф. Тоже идеализированный портрет, но не на классический греческий, а на египетский лад. Этот образ восходит к памятникам заупокойного культа фараонов, а не к статуям прекрасных богинь Эллады. Прекрасна и Арсиноя, но фигура ее, скованная древней традицией, фронтальна, кажется застывшей, как и в портретных изваяниях всех трех египетских царств; эта скованность естественно гармонирует с внутренним содержанием образа, совсем иным, чем в греческой классике. Надо лбом царицы священные кобры, на голове высокий парик эпохи Нового царства. И разве что мягкая округлость форм ее стройного юного тела, которое кажется совсем обнаженным под легким, прозрачным одеянием, своей затаенной негой как-то отражает, быть может, греющее дуновение эллинизма!

Камея Гонзага... Статуя Арсинои... Тема — та же. Но такое переплетение культур в обожествлении правителей было скорее внешним, не влияло на характер искусства. Ибо из всех стран эллинистического мира только незыблемый в веках и тысячелетиях Египет сумел, как и прежде, при персидском владычестве. остаться самим собой.

Александрия, Антиохия — столица огромной империи Селевкидов, Пергам и другие столицы и крупные центры эллинистического мира выросли не постепенно, не путем последовательных наслоений, видоизменяющих архитектурный ансамбль города. Они возникли сразу как средоточия новой греко-македонской государственной власти — по точно установленному плану. И потому именно в эллинистическую пору удалось осуществить планировку городов, еще в V в. предложенную архитектором Гипподамом. Опоясанные оборонительными стенами, новые города состояли из правильных прямоугольных кварта-



«Таманский сфинкс». Раскрашенный сосуд из Фанагории. Конец V — начало IV в. до н. э. Ленинград. Государственный Эрмитаж

лов, в которых наиболее рационально располагались общественные сооружения и жилые дома. Никогда еще урбанизм не знал такого расцвета. И это было новое замечательное достижение, которое затем широко использовали римляне.

Жилой дом — вот на что в эту эпоху обращают особое внимание. В былые времена дом был приспособлен прежде всего



Нил. III—II вв. до н. э. Римская копия с утраченного оригинала. Рим. Ватикан

для ночлега: жизнь горожан протекала на площадях и стадионах. Возросшее богатство высших слоев общества во многом изменило греческий быт, развило вкус к роскоши и потребность к комфорту.

Мозаики и стенные росписи все чаще украшают удобно построенные жилища с галереями и колоннадами.

...Новый быт, где домашней жизни уделяется больше внимания, возлагает на женщину новые обязанности, возвышая ее роль и в общественной жизни.

И вот в мелкой терракотовой пластике, особенно подходящей новому быту, все чаще изображается женщина.

Терракоты — статуэтки из обожженной глины — выделывались в формах; это было дешевое и массовое производство как в самой Греции, так и в греческих городах Малой Азии, в Александрии, в Северном Причерноморье (в Пантикапее, Херсонесе, Ольвии). Они воспроизводят характерные типы, выхваченные из самых различных слоев населения: нарядных молодых женщин, детей, музыкантов, акробатов, кулачных бойцов, рыбаков, старух, негров, пигмеев, ремесленников, слуг,

рабов... Первое же место по своим художественным качествам занимают терракоты конца IV — начала III в. из Танагры в Беотии, почти полностью посвященные культу женской прелести, женского изящества. Великолепнейший подбор танагрских теракот имеется в Эрмитаже.

Не устаешь любоваться этими маленькими шедеврами, навеянными гением Праксителя. Изяществом, грацией, самой тонкой поэзией дышит буквально все в каждой такой женской фигурке: от кокетливой головки в замысловатой прическе или остроконечной шляпе, от плавного изгиба юного тела, иногда полуобнаженного, но чаще закутанного в широкий плащ, до нежной, часто еще сохранившейся раскраски.

И нет в них ничего слащавого, никакой нарочитой грациозности. Маленькие, словно игрушечные, женские образы пленяют нас своей свежестью, самой живой непосредственностью и той благородной сдержанностью, которая говорит о величии духа создавшего их искусства.

Такими любимыми в быту статуэтками, по-видимому, украшали жилые покои, и их же клали в могилы, чтобы не разлучать с ними умерших. Большинство танагрских терракот обнаружено в погребениях.

Грандиозным алтарем, воздвигнутым в начале II в. до н. э. на Пергамском Акрополе, пергамский царь мнил затмить величие афинского Парфенона. Ворвавшиеся в Малую Азию галльские племена были наконец отражены, и пергамские властители пожелали навечно запечатлеть в мраморе торжество эллинизма над северным варварством, хлынувшим из Центральной Европы.

Город Пергам, столица обширного малоазийского эллинистического государства, славился, как и Александрия, богатейшей библиотекой (пергамент, по-гречески «пергамская кожа» — пергамское изобретение), своими художественными сокровищами, высокой культурой и пышностью. Пергамские ваятели создали замечательные статуи сраженных галлов. Эти статуи по вдохновению и стилю восходят к Скопасу. К Скопасу же восходит и фриз Пергамского алтаря, однако это никак не академическое произведение, а памятник искусства, знаменующий новый великий взмах крыльев.

Обломки фриза были открыты во второй половине прошлого века немецкими археологами и доставлены в Берлин. В 1945 г. они были вывезены Советской Армией из горевшего Берлина, хранились затем в Эрмитаже, а в 1958 г. вернулись в Берлин и ныне выставлены там в Пергамском музее.

Стодвадцатиметровый скульптурный фриз окаймлял цоколь беломраморного алтаря с легкими ионическими колоннами и широкими ступенями, подымавшимися посередине огромного сооружения в форме буквы П.

Тема скульптур — «гигантомахия»: битва богов с гигантами, аллегорически изображающая битву эллинов с варварами.



Статуя царицы Арсинои II. Египет. III в. до н. э. Ленинград. Государственный Эрмитаж

Это очень высокий рельеф, почти круглая скульптура.

Мы знаем, что над фризом работала группа ваятелей, среди которых были не только пергамцы. Но единство замысла очевидно.

Можно сказать без оговорок: во всей греческой скульптуре не было еще такой грандиозной картины боя. Страшного, беспощадного боя не на жизнь, а на смерть. Боя, действительно титанического — и потому, что гиганты, восставшие против богов, и сами боги, их побеждающие, сверхчеловеческого роста, и потому, что вся композиция титанична по своему пафосу и размаху.

Совершенство формы, поразительная игра света и тени, гармоническое сочетание самых резких контрастов, неиссякающая динамичность каждой фигуры, каждой группы и всей композиции созвучны искусству Скопаса, равноценны высшим пластическим достижениям IV в. Это великое греческое искусство во всей его славе.

Но дух этих изваяний порой уносит нас из Эллады. Слова Лессинга о том, что греческий художник смирял проявления страстей, чтобы создавать покойно-прекрасные образы, никак к ним не применимы. Правда, этот принцип уже нарушался в поздней классике. Однако даже как будто исполненные самого бурного порыва, фигуры воинов и амазонок в фризе гробницы Мавсола кажутся нам сдержанными в сравнении с фигурами пергамской «гигантомахии».

Не победа светлого начала над мраком преисподни, откуда вырвались гиганты,— подлинная тема Пергамского фриза. Мы видим торжество богов, Зевса и Афины, но нас потрясает другое, невольно захватывающее нас самих, когда мы смотрим на всю эту бурю. Упоение боем, дикое, самозабвенное — вот что славит мрамор Пергамского фриза. В этом упоении гигантские фигуры сражающихся исступленно схватываются друг с другом. Лица их искажены, и нам кажется, мы слышим их крики, яростный или ликующий рев, оглушительные вопли и стоны.

Словно какая-то стихийная сила разбушевалась здесь в мраморе, сила неукрощенная и неукротимая, которой любо сеять ужас и смерть. Не та ли, что с древнейших времен представлялась человеку в страшном образе Зверя? Казалось, было покончено с ним в Элладе, но вот он явственно воскресает здесь, в эллинистическом Пергаме. Не только духом своим, но и обликом. Мы видим львиные морды, гигантов с извивающимися змеями вместо ног, чудовищ, словно порожденных разгоряченным воображением от пробудившегося ужаса перед неведомым.

Первым христианам Пергамский алтарь показался «престолом сатаны»!..

Не участвовали ли в создании фриза азиатские мастера, все еще подвластные видениям, грезам и страхам древнего Востока? Или же сами греческие мастера прониклись ими на этой земле? Последнее предположение кажется более вероятным.

И это переплетение эллинского идеала гармонической совершенной формы, передающей видимый мир в его величавой красоте, идеала человека, осознавшего себя увенчанием природы, с совсем иным мироощущением, которое мы распознаем и в росписях палеолитических пещер, навеки запечатлевших грозную бычью силу, и в неразгаданных ликах каменных идолов Двуречья, и в скифских «звериных» бляхах, находит, быть может, впервые такое цельное, органическое воплощение в трагических образах Пергамского алтаря.

Эти образы не утешительны, как образы Парфенона, но в последующих веках их мятущийся пафос будет созвучен многим высочайшим творениям искусства[1].

---

[1] Восхищенный Тургенев писал о Пергамском алтаре:

«Все эти — то лучезарные, то грозные, живые, мертвые, торжествующие, гибнущие фигуры, эти извивы чешуйчатых змеиных колец, эти распростертые крылья, эти орлы, эти тела, эти кони, оружья, щиты, эти летучие одежды, эти пальмы и эти тела, красивейшие человеческие тела во всех положениях, смелых до невероятности, стройных до музыки,— все эти разнообразнейшие выражения лиц, беззаветные движения членов, это торжество злобы, и отчаяние, и веселость, божественность, и божественная жестокость — все это небо и вся эта земля — да, это мир, целый мир, перед откровением которого невольный холод восторга и страстного благоговения пробегает по всем жилам... Выходя из Музеума, я подумал: «Как я счастлив, что я не умер, не дожив до последних впечатлений, что я видел все это!» Смею полагать, что и другие подумают то же самое, проведя час-другой в созерцании пергамских мраморов...»

К концу I в. до н. э. Рим утверждает свое владычество в эллинистическом мире. Но трудно обозначить, даже условно, конечную грань эллинизма — как во времени, так и в пространстве. Во всяком случае, в его воздействии на культуру других народов. Рим воспринял культуру Эллады, сам оказался эллинизированным.



Танагрская статуэтка. IV в. до н. э.

Сияние Эллады не померкло при римской власти, не угасло и после падения Рима.

В области искусства для Ближнего Востока, особенно для Византии, наследие античности было в первую очередь греческим, а не римским. Но и это не все. Дух Эллады светится в древнерусской живописи. И этот дух озаряет на Западе великую эпоху Возрождения, названную так именно потому, что в ту пору возродился идеал гуманизма и красоты, некогда нашедший свое высшее воплощение в Афинском Акрополе.

И так же трудно определить географические границы эллинизма. Ибо влияние эллинизма распространялось не только непосредственно из таких коренных эллинистических очагов, как сама Греция и заморские греческие поселения, птолемеевский Египет, Малая Азия, Двуречье, но и через Рим, либо от одной культуры к другой на периферии античного мира.

...Какими-то своими лучами сияние Эллады давно уже проникало в варварскую Европу, не создавая там, однако, новой культуры. Варварская Европа была юной, своевольной и динамичной. Очень интересно проследить, как греческие мотивы перерабатывались ею на свой лад.

Пергамский алтарь. Фрагмент. Ок. 180 г. до н. э.



Танагрская статуэтка



Самый яркий тому пример — кельтские монеты II—I вв. до н. э. Образец — золотая монета (статер), отчеканенная еще при македонском царе Филиппе II (отце Александра). Вначале местные мастера точно воспроизводят эллинский реалистический мотив — колесницу с быстро скачущими конями. Но постепенно, от монеты к монете, изображение распадается на аб-



Фрагмент фриза Пергамского алтаря. Ок. 180 г. до н. э. Берлин

страктные геометрические фигуры. Буйная беспредметная динамичность древней латенской культуры завладела образом и расщепила его. Так ведь и в позднескифских и сарматских бляхах конкретный образ подчас исчезал без остатка в криволинейном декоративном узоре...

Перемалывая реалистическую форму в абстракцию, варварская Европа как бы отвергала эллинизм. Однако к характерным для кельтского декоративного искусства волнистому или шашечному узору, зигзагам, кружкам все чаще примешиваются мотивы, навеянные Элладой,— пальмовый лист (пальметта) и ионическая волюта.

А на юге Франции в пластике этой же поры появляется реалистическая объемность, воспринятая через Италию у греков.

...Закавказье.

Несколько лет назад грузинские археологи открыли близ села Вани (в западной Грузии) городские ворота с полукруглой башней, небольшой античный храм с алтарем и остатки святилища, воздвигнутого во II в. до н. э. В развалинах его мозаичного пола были найдены десятки амфор и большой бронзо-

Перерождение кельтской монеты











вый сосуд с рельефными фигурками греческих божеств, увенчанный бронзовой статуэткой богини Ники. Все это — прекрасные изделия мастеров эллинистической поры, ярко свидетельствующие о проникновении эллинизма в Грузию, западную часть которой греки называли Колхидой.

Ведь туда, согласно сказанию, еще до Троянской войны отправлялись знаменитые аргонавты (греческие мифологические герои, плывшие на корабле «Арго») за золотым руном...

Мы знаем, что уже в VIII в. до н. э. греки оживленно торговали с населением Кавказа.

В двадцати семи километрах от Еревана открывается панорама исключительной, даже в этих местах, красоты. На фоне гор — развалины древнего храма с остатками ионических колонн. Среди яркой природы Армении и под ее синим небом как бы воскресает античность во всей стройности своих архитектурных форм, величаво возвышающихся над глубоким ущельем. Как четко и как гармонично вписывается этот храм в окружающий пейзаж.

Это знаменитый храм в Гарни, некогда летней резиденции армянских царей, воздвигнутый в I в. н. э. Рим владычествовал тогда над миром, но это отзвук не его могущества, а той красоты, которой он покорился сам. И идеал этой красоты переплетается здесь со своеобразием местных художественных традиций.

Не светлый мрамор, как в Греции, а темный базальт послужил материалом для храма, что придает всему его облику какую-то особую крепость... Высеченные с замечательным мастерством в высоком рельефе почти не повторяющиеся декоративные растительные мотивы, в которых, например, типично эллинистическая аканфовая ветвь часто завершается характерным для востока гранатом... В бане, недалеко от храма, на красивом мозаичном полу светло-зеленых и розовых тонов фигуры морских божеств, олицетворяющие животворную силу воды; над ними

греческие надписи, это божества греческой мифологии, но их несколько схематичные изображения явно выпадают из эллинской эстетической нормы, а своими чертами они напоминают юношей и девушек, которых встречаешь сейчас на улицах Еревана и окрестных сел... Наследию еще мало изученной эллинистической культуры Армении суждено было стать фундаментом великого армянского искусства последующих веков.

* * *

...Много памятников искусства больших и малых форм оставил эллинизм в Северном Причерноморье, где в греческих городах процветала эллинистическая культура, в тесном общении как со всем остальным античным миром, так и с соседним, варварским, проникавшим и в сами эти города. Случайно найденная незадолго до войны в Анапе при установке столба линии электропередач очень выразительная мраморная статуя бородатого мужчины (Москва, Музей изобразительных искусств им. Пушкина) дает наглядное представление о переплетении этих миров. Это статуя местного правителя II в. уже нашей эры. Он в греческом плаще, но на шее у него массивное варварское ожерелье — гривна со звериной головой посередине. Статуя прекрасной работы, не уступающей лучшим образцам тогдашней эллинистической скульптуры. Но плоскостное построение фигуры явно не созвучно этим образцам.

Храм в Гарни. I в. н. э.



...Походы Александра Македонского далеко продвинули на восток эллинистическую культуру.

Честь раскрытия древнего, домусульманского мира Средней Азии принадлежит в значительной степени советским археологам. Этот мир Хорезма, Греко-Бактрийского царства, парфян, согдийской культуры, могучего индо-скифского Кушанского государства — огромных земель, включавших нынешнюю тер-



Фаюмский портрет

риторию пяти советских союзных республик, предстает в наших музейных собраниях во всей сложности скрещивающихся в нем влияний.

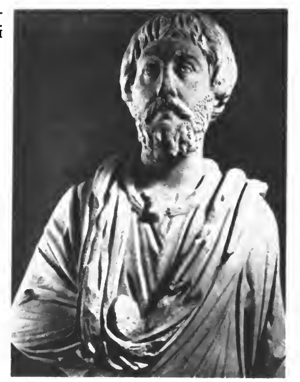
Сияние Эллады проникает и в этот мир, возникший и развившийся далеко за пределами античной цивилизации.

Глиняная повозка с рельефными фигурами трех Граций, найденная на городище древнего Самарканда, либо изготовлена на территории Средней Азии по эллинистическим образцам, либо завезена откуда-то в Согд... Ритоны из парфянского городища Старая Ниса (около Ашхабада) с богатейшей резьбой по слоновой кости, изображающей сцены из греческой мифологии... Знаменитый Айртамский фриз...

Фриз этот, приподнесенный в дар Эрмитажу Узбекской ССР, был случайно найден в 1932 г. советскими пограничниками в водах Амударьи близ Айртама. На нем изображены полуфигуры юношей и девушек между листьями аканфа. Прекрасен образ арфистки, задумчиво перебирающей струны. Это замечательный образец скульптуры Греко-Бактрийского царства (II—I вв. до н. э.), отмеченный вполне своеобразным художественным стилем, впитавшим соки эллинистической культуры.

Возглавлявшееся греками Греко-Бактрийское государство включало, кроме южных районов нынешнего Таджикистана и

Статуя местного правителя из Анапы. II в. н. э. Москва. ГМИИ им. А. С. Пушкина



Узбекистана, почти весь Афганистан и северо-западную Индию, где под эллинским влиянием возникло гандхарское искусство (так названное по месту первых археологических находок).

Гандхарское, или греко-буддийское, искусство, придавшее дотоле бестелесному символическому представлению об основателе буддизма прекрасные человеческие черты. Благодаря эллинизму Будда обрел в начале нашей эры образ, своей гармоничностью и сияющей красотой роднящий его с Аполлоном.

Дело, начатое в крови победоносными армиями Александра Македонского, было завершено более мирно торговыми караванами на «Дороге шелка», издревле соединявшей страны Европы со Средней Азией и дальше с Индией и Китаем (где шелководство существовало уже за четыре тысячи лет до нашей эры). Культурные миры Эллады, Скифии, Ирана, Индии и Китая встретились друг с другом. Эллада передала всем частицу своего художественного идеала. А какие-то черты греко-буддийского искусства обогатили (через Китай) даже Японию и Индокитай.

Подлинно универсальным и неугасимым оказался огонь, некогда зажженный в великом святилище красоты Афинского Акрополя.

Мы закончим этот очерк, посвященный судьбам искусства Эллады, двумя высказываниями Герцена.

Первое обращено к юношеству:

«Великие люди Греции и Рима имеют в себе ту поражающую, пластическую, художественную красоту, которая навек отпечатлевается в юной душе. Оттого-то эти величественные тени Фемистокла, Перикла, Александра провожают нас через всю жизнь, так, как их самих провожали величественные образы Зевса, Аполлона. В Греции все было так проникнуто изящным, что самые великие люди ее похожи на художественные произведения. Не напоминают ли они собою, например, светлый мир греческого зодчества? Та же ясность, гармония, простота, юношество, благодарное небо, чистая детская совесть; даже черты лица Плутарховых героев так же дивно изящны, открыты, исполнены мысли, как фронтоны и портики Парфенона. Самое триединое зодчество Греции имеет параллель с героями ее трех эпох; так изящное тесно спаяно было у них с их жизнию. Гомерические герои — не дорические ли это колонны, твердые, безыскусные? Герои персидских войн и пелопоннесской не сродни ли ионическому стилю, так, как Алкивиад изнеженный — тонкой, кудрявой коринфской колонне? Пусть же встречают эти высоко изящные статуи юношу при первом шаге его в область создания...»

Но пусть юноша знает также:

«Древний мир — чувственный, художественный, все принимавший с легкостью и с юношескою улыбкою, везде пробивался к мысли и нигде не мог отрешиться от непосредственности... Его наука была поэма, его художество было религией, его понятие о человеке не разделялось с понятием гражданина, его республика поддерживалась страшно задавленной кариатидой невольничества, его нравственность состояла из юридических обязанностей, он уважал в согражданине монополию, привилегию, а не человеческую личность его. Юношеский мир этот был увлекательно прекрасен и с тем вместе непростительно легкомыслен; философствуя, он отталкивал важнейшие вопросы, потому что они не так легко разрешались, или удовлетворялся легкими решениями их; утопая в роскоши и наслаждениях, он не думал о темном подвале, в котором стонут в колодках рабы...»

В забвении этого «подвала» — трагедия античного мира, финальным актом которой будет крушение Рима.



Рим

«Без того фундамента, который был заложен Грецией и Римом, не было бы и современной Европы»[1] (Ф. Энгельс).

И у греков и у римлян было свое историческое призвание — они дополняли друг друга, и фундамент современной Европы — их общее дело. В чем же заключался вклад каждого из этих великих народов?

Вергилий дает в «Энеиде» вполне откровенный и ясный ответ. Вот в переводе А. Фета знаменательные строки поэмы, в течение веков вдохновлявшей римлян:

Одушевленную медь пусть куют другие нежнее,
Также из мрамора пусть живые лики выводят,
Тяжбы лучше ведут, и также неба движенье
Тростью лучше чертят, и восход светил возвещают.
Ты же народы вести, о Римлянин, властью помни —
Вот искусства твои — налагать обычаи мира,
Подчиненных щадить и завоевывать гордых.

«Другие» — это, конечно, греки.

Значит ли, однако, что только в делах государственных преуспел за свою долгую историю гордый и грозный Рим?

Бессмертна латинская поэзия, и Вергилий в чем-то опровергает себя своей же поэмой. Но в зодчестве, в изобразительных искусствах можно ли говорить о вкладе Рима в мировую сокровищницу красоты? Можно, конечно, в силу известного положения о переходе количества в качество. Причем количество тут следует понимать и как масштабность творчества, вытекающую из новых устремлений, отличающих Рим от Эллады.

Не будем спорить с Вергилием: греки, несомненно, были лучшими ваятелями, больше дали науке, проявили себя более искусными в диалектике, чем римляне. Можно доказывать, что римское искусство всецело выросло из греческого. Однако художественное наследие Рима значило очень много в культурном фундаменте Европы. Более того, это наследие явилось едва ли не решающим для европейского искусства.

...В завоеванной Греции римляне вели себя вначале как варвары. В одной из своих сатир Ювенал показывает нам грубого римского воина тех времен, «ценить не умевшего художества греков», который «в доле добычной» разбивал «кубки работы художников славных» на мелкие куски, чтобы украсить ими свой щит или панцирь.

А когда римляне прослышали о ценности произведений искусства, уничтожение сменилось грабежом — повальным, по-видимому, без всякого отбора. Из Эпира в Греции римляне вывезли пятьсот статуй, а сломив еще до этого этрусков,— две тысячи из Вей. Вряд ли все это были одни шедевры.

Принято считать, что падением Коринфа в 146 г. до н. э. заканчивается собственно греческий период античной истории. Этот цветущий город на берегу Ионического моря, один из главных центров греческой культуры, был стерт с лица земли солдатами римского консула Муммия. Из сожженных дворцов и

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., изд. 2, т. 20, стр. 185.

храмов консульские суда вывезли несметные художественные сокровища, так что, как пишет Плиний, буквально весь Рим наполнился статуями.

Прошло два столетия. Римские вельможи стали ревностными ценителями искусства. Коринф вновь украсился прекрасными памятниками.

В своем философическом романе «На белом камне» Анатоль Франс, очень тонко понимавший античность, переносит нас в Коринф времен императора Клавдия.

Галлион, тогдашний проконсул Ахайи (так Греция официально именовалась в римскую эру), правитель благожелательный и гуманный[1], славит в дружеской беседе «римский порядок», Pax Romana, т. е. мир, установленный Римом: «Сколько благодеяний принесла всему свету империя! По ее милости города и деревни вкушают полный покой. Моря очищены от пиратов, а дороги — от разбойников. От мглистого океана до Пермулийского залива, от Гадеса до Евфрата торговля ограждена от каких-либо опасностей. Закон охраняет жизнь и имущество населения. Права каждого человека защищены от чьих бы то ни было посягательств. Отныне пределом свободы служат лишь требования безопасности, и ограничивают свободу лишь для того, чтобы сделать ее надежной. Справедливость и разум управляют миром».

Справедливость!.. При полном забвении все того же «подвала», при доходящем до простодушия отношении к рабству как к явлению абсолютно нормальному, закономерному и вечному в человеческом обществе. И это несмотря на грозное восстание рабов, потрясшее еще за тридцать лет до нашей эры римское государство, когда вождь их Спартак два года выдерживал натиск непобедимых римских легионов!

Благодеяния империи!.. Без ответа на вопрос, как их воспринимают покоренные народы и как оградить границы империи от тех, которые не желают ей покориться.

В Коринфе Галлион прогуливается по своей роскошной резиденции вместе с приближенными — Марком Лоллием и Луцием Кассием.

«Все опустились на мраморную скамью дугообразной формы с подпорами в виде грифонов. Лавры и мирты сплетали на ней свои тени. Вокруг кустарника возвышались статуи. Раненая амазонка в изнеможении обвивала согнутой рукой свою голову. На ее прекрасном лице даже страдание казалось прекрасным. Косматый сатир забавлялся с козою. Венера, выходя

[1] Такие оценки следует принимать с поправкой на время.

В «Жизни двенадцати цезарей» римский историк Светоний восхваляет «милосердие и гражданскую умеренность» императора Августа. Однако он же сообщает, что этот знаменитый император приказал заколоть у себя на глазах, как лазутчика и соглядатая, знатного римлянина, что-то записывавшего во время его речи; другого римского гражданина, тоже заподозренного им в злом умысле, пытал, как раба, и, не добившись ничего, казнил своими руками, выколов сперва ему глаза; в войсках, отступавших перед врагом, казнил каждого десятого и т. д.

из воды, вытирала влажные бедра, по которым, чудилось, пробегает дрожь удовольствия. Неподалеку юный фавн, улыбаясь, подносил к губам флейту. Лоб у него был наполовину скрыт ветвями, но живот блестел полированным мрамором среди листвы.

— Этот фавн словно дышит, — заметил Марк Лоллий.— Так и кажется, что легкое дыхание вздымает ему грудь.

— Ты прав, Марк. Невольно ждешь, что он извлечет из своей флейты незамысловатую мелодию,— сказал Галлион.— Греческий раб изваял его из мрамора по древнему образцу. Греки некогда были большими мастерами по части подобных пустячков. Многие их творения такого рода приобрели заслуженную известность. Всеми признано, что они умели придавать богам царственный облик и выражать в мраморе или бронзе величие владык мира. Кто не восторгается фидиевым Юпитером Олимпийцем? И, однако, кто хотел бы стать Фидием?

— Уж конечно, ни один римлянин не пожелает этого,— вскричал Лоллий, который растрачивал огромное наследство своих предков, заставляя привозить себе из Греции и Азии творения Фидия и Мирона: ими он украшал свою виллу...

Луций Кассий согласился с ним. Он решительно заявил, что руки свободного человека не предназначены держать резец скульптора или кисть живописца, и ни один римский гражданин не унизится до такой степени, чтобы плавить бронзу, ваять мрамор или рисовать изображения на стенах».

Тут же находился «плешивый человек с бородой Сократа, в коротком плаще философа; то был грек Аполлодор, который, подняв руку и шевеля пальцами, вел разговор с самим собою».

Грек одобрил слова Луция Кассия:

«— Сыновья Иула[1] рождены, чтобы править миром. Всякое иное занятие было бы их недостойно.

И он еще долго в пышных выражениях превозносил римлян. Он льстил потому, что боялся их. Но в душе испытывал лишь презрение к этим ограниченным и лишенным тонкости людям».

Не свидетельствуют ли приведенные нами стихи Вергилия не только о призвании римлян, но и об их гордыне, о вере их в свое превосходство, не всегда казавшейся обоснованной представителям более древних культур?

* *
*

290 После длительных и кровавых распрей империя была основана внучатным племянником великого Цезаря Августом (63 г. до н. э. — 14 г. н. э.), первым утвердившим строй, при котором формально сохранялась республика (некогда сменившая в Риме царскую власть), но все важнейшие должности в государстве (консула, трибуна, верховного жреца и т. д.) сосредоточивались в одних руках императора.

[1] *Иул* — сын героя Энея, которого римляне считали своим предком.

Единодержавный повелитель республики, как и Цезарь, посмертно приравненный к богам!

Вот что пишет Светоний о деятельности «божественного Августа» по украшению Рима:

«Вид столицы еще не соответствовал величию державы, Рим еще страдал от наводнений и пожаров. Он так отстроил город, что по праву гордился тем, что принял Рим кирпичным, а оставляет мраморным; и он сделал все, что может предвидеть человеческий разум, для безопасности города на будущие времена.

Общественных зданий он выстроил очень много... Форум он начал строить, видя, что для толп народа и множества судебных дел уже недостаточно двух площадей... О храме Марса он дал обет во время филиппийской войны... и он постановил, чтобы здесь сенат принимал решения о войнах и триумфах, отсюда отправлялись в провинции военачальники, сюда приносили украшения триумфов полководцы, возвращаясь с победой. Святилище Аполлона он воздвиг в той части Палатинского дворца, которую, по словам гадателей, избрал себе бог ударом молнии, и к храму присоединил портики с латинской и греческой библиотекой; здесь на склоне лет он часто созывал сенат... Юпитеру Громовержцу он посвятил храм в память избавления от опасности, когда во время кантабрийской войны при ночном переходе молния ударила прямо перед его носилками и убила раба, который шел с факелом. Некоторые здания он построил от чужого имени, от лица своих внуков, жены и сестры... Да и другим видным гражданам он настойчиво советовал украшать город...

Весь город он разделил на округа и кварталы... Для охраны от пожаров он расставил посты и ввел ночную стражу, для предотвращения наводнений расширил и очистил русло Тибра... Чтобы подступы к городу стали легче со всех сторон, он взялся укрепить Фламиниеву дорогу... а остальные дороги распределил между триумфаторами, чтобы те вымостили их на деньги от военной добычи.

Священные постройки, рухнувшие от ветхости или уничтоженные пожарами, он восстановил и наравне с остальными украсил богатыми приношениями. Так, за один раз он принес в дар святилищу Юпитера Капитолийского шестнадцать тысяч фунтов золота[1] и на пятьдесят миллионов сестерциев жемчуга и драгоценных камней».

Итак, грандиозное строительство, вызванное грандиозными же свершениями некогда небольшого города-государства, чей волевой и холодно-расчетливый народ с твердым умом, не отягченным сомнениями, пожелал властвовать над другими — сперва подчинил себе соседей, затем расправился с таким грозным соперником, как Карфаген, и, наконец, утвердил

[1] Главным образом из египетской добычи; храмы считались наиболее удобными казнохранилищами.

свое полное господство в античном мире, знаменующее конечный этап в развитии рабовладельческого общества. Вскормленные волчицей основатели Рима могли бы гордиться делами своих наследников, воинов-триумфаторов, славу свою увенчавших беспримерной роскошью за счет побежденных.

Начала знаменитого римского права, начала римской государственности, равно как и римской архитектуры, всего римского искусства, восходят ко временам республики. Императорский Рим пожелал утвердить и развить эти начала в подлинно вселенском масштабе.

Благоустройство великого города и всей великой империи — такова была первейшая задача Августа, мудрость которого как правителя ставилась в пример римскими летописцами. Благоустройство и культурный расцвет. В римской истории век Августа имел для культуры такое же значение, как в греческой век Перикла. Величайшие латинские поэты Гораций, Вергилий и Овидий озаряют этот век своим гением, возвеличивают славу Августа, который покровительствовал литературе как по природному влечению, так и по расчету.

Век Августа был отмечен и расцветом искусств, продолжавшимся при его ближайших преемниках, питаясь наследием греческой классики.

...Девять грандиозных акведуков снабжали водой императорский Рим. Римский писатель Юлий Фронтин уверенно заявляет, что нельзя сравнивать их «каменные громады с бесполезными пирамидами Египта или с самыми прославленными, но праздными сооружениями греков».

В этих словах — ключ к пониманию едва ли не главного стимула римского искусства.

Культ полезности, даже пафос. Во имя государства! Ибо пафос Рима имел очень конкретную основу; то был не пафос борьбы со смертью, как у египтян, не пафос борьбы со Зверем, как во многих древних цивилизациях, не пафос красоты, облагораживающий мир, как в Элладе, то был, как мы видели, пафос государственности, перерастающий в пафос мирового господства. Владычество как самоцель. Грандиозные вожделения, не устремленные ввысь. Нужным, полезным было лишь то, что удовлетворяло таким вожделениям, будь то акведук, из окрестных гор доставляющий живительную влагу в столицу мира, или триумфальная арка, вдохновляющая на новые ратные подвиги «сыновей Иула».

Хоть и с латинскими именами, боги Рима были те же, что боги Эллады. Мы уже знаем по рассказу Светония, как Август сочетал храмовое строительство во славу этих богов с пользой для дел государственных.

Греция и Этрурия одарили Рим своими достижениями в зодчестве, из всех искусств для него наиболее необходимом в его созидательном порыве.

А порыв этот был подлинно величественным по своему размаху.



Развалины древнего акведука

Для растущих городов империи требовались все новые форумы, где в важные дни собирался народ; доходные жилые дома в несколько этажей; просторные портики, разделенные продольными рядами колонн, именуемые базиликами, где заседали судьи и шла торговля; грандиозные амфитеатры (как знаменитый римский Колизей), вмещающие десятки тысяч зрителей, где насмерть бились гладиаторы и где христиан отдавали хищникам на растерзание; термы — роскошные бани, часто служившие средоточием общественной жизни, — с огромными плавательными бассейнами, площадками для физических упражнений и... обширными библиотеками; монументы, прославляющие императоров и победы римских легионов.

Все эти сооружения прекрасно отвечали своему назначению, выражали в то время последнее слово техники, и их несколько тяжелая величавость отличала зародившийся римский стиль от его эллинского прообраза. То было умелое развитие уже найденных архитектурных форм в соответствии с новыми потребностями.

Даже в развалинах, даже без статуй, некогда его украшавших, дышит несокрушимой мощью Колизей...

А так как покоренные народы, будь то варвары, греки или иудеи, должны были зримо ощущать непоколебимое превосходство Рима, по всей необъятной империи воздвигались памятники, поражавшие воображение своей грандиозностью и своей пышностью, порой даже чрезмерной.

В поисках величавости, сочетающейся с ясностью замысла, римское зодчество сумело создать на греческих образцах нечто свое, оставившее глубокий след вплоть до наших дней.

Греки и этруски знали арку и свод. Но только в Риме эти архитектурные формы, преодолевающие исконную античную прямоугольность, получили законченное развитие: в Риме кривая уже соперничает с прямой.

Триумфальная арка, запечатлевающая церемонию триумфа, то есть въезд победоносного полководца в Рим,— одно из самых замечательных новшеств римского зодчества.

Трудно представить себе памятник, торжественнее воспевающий в камне такой въезд триумфатора в столицу на колеснице, запряженной белыми конями, с орленым скипетром в руке, в золотом венце, поддерживаемого сзади стоящим рабом, с сокровищами, захваченными у врагов, и пленниками в оковах, чем арка императора Тита, воздвигнутая в I в. н. э. после разрушения храма Соломона в Иерусалиме, в память победы над непокорными иудеями. Вот откуда ведут свой древний род все триумфальные арки нынешних европейских столиц.

Большинство архитекторов императора Адриана (начало II в. н. э.), при котором империя украсилась многими замечательными памятниками, были греками или выходцами из эллинизированного Востока. Он сам это признает в письме к своему другу писателю Плинию Младшему. В более ранние времена знаменитый оратор Цицерон, прозванный «Отцом отечества», тоже поручил греку строительство своей виллы. Однако в истории искусства здания, построенные греками для римлян, считаются произведениями не греческой, а римской архитектуры. Это вполне справедливо. Ведь было бы, например, нелепо исключать из великого наследия русской архитектуры собор Московского Кремля, воздвигнутый в чисто русском стиле итальянцем, или петербургский дворец, строитель которого был не русского происхождения.

Дух Рима отличен от духа Эллады. Римское зодчество решало новые, Риму присущие задачи, которые и определяют сущность римского строительного искусства, какова бы ни была национальность того или иного зодчего. Так, главный архитектор Адриана грек Аполлодор из Дамаска был создателем Пантеона, который следует признать не только величайшим шедевром римской архитектуры, но и достижением всемирно-исторического значения.

Пантеон — это храм всех богов, покровителей императорского дома, прославляющий гордую объединительную мечту империи, включающей под римским главенством столько различных национальностей, верований и культур.



Колизей. 75—80 гг. н. э.

Термы Каракаллы. Начало III в. н. э. Реконструкция

Арка Тита. 81 г. н. э.

Пантеон. 120 г. н. э.



Величавая мощь, изнутри озаренная ярким светом, — вот, пожалуй, идея, воплощенная в архитектуре этого храма, к счастью сравнительно хорошо сохранившегося.

Пантеон — самый значительный по размерам римский купольный храм. Ни до, ни после в античном мире не сооружались такие грандиозные купольные своды. Диаметр круглого здания — 43,5 метра — равен его высоте. Чтобы поддержать такую громаду, потребовались массивные стены, толщина которых достигает шести метров. И это придает внешнему облику Пантеона некоторую тяжеловесность, которая искупается небывалым простором, открывающимся перед изумленным посетителем внутри храма. Подлинно — царство света! Свет льется сверху из девятиметрового отверстия в куполе — знаменитого «окна Пантеона». Под светом, падающим с неба, посетитель воспринимает весь этот величественный простор, обрамленный роскошной архитектурой, словно частицу вселенной, здесь собранную под сводами храма.

Греция не знала этого сферического охвата пространства, а Европа позднейших времен узнала благодаря Риму.

* * *

Римляне не только навезли великое множество греческих статуй (кроме того, они привозили и египетские обелиски), но, как мы видели, в самых широких масштабах копировали греческие оригиналы. И уже за одно это мы должны им быть признательны. В чем же, однако, заключался собственно римский вклад в искусство ваяния? Вокруг ствола колонны Траяна, воздвигнутой в начале II в. до н. э. на форуме Траяна, над самой могилой этого императора, вьется широкой лентой рельеф, прославляющий его победы над даками, царство которых (нынешняя Румыния) было наконец завоевано римлянами. Художники, выполнившие этот рельеф, были, несомненно, не только талантливы, но и хорошо знакомы с приемами эллинистических мастеров. И все же это — типичное римское произведение.

Перед нами подробнейшее и добросовестное повествование. Именно повествование, а не обобщенное изображение. В греческом рельефе рассказ о реальных событиях подавался аллегорически, обычно переплетался с мифологией. В римском же рельефе еще со времен республики ясно видно стремление как можно точнее, конкретнее передать ход событий в его логической последовательности вместе с характерными чертами участвовавших в них лиц. В рельефе колонны Траяна мы видим римские и варварские лагеря, приготовления к походу, штурмы крепостей, переправы, беспощадные бои. Все как будто действительно очень точно: типы римских воинов и даков, оружие их и одежда, вид укреплений — так что этот рельеф может служить как бы скульптурной энциклопедией тогдашнего военного быта. Общим своим замыслом вся композиция скорее напоминает уже известные нам рельефные повествования бран-



Пантеон. Внутренний вид

Колонна Траяна в Риме. Начало II в. н. э

ных подвигов ассирийских царей, однако с меньшей изобразительной мощью, хотя и с лучшим знанием анатомии и от греков идущим умением свободнее располагать фигуры в пространстве. Низкий рельеф, без пластического выявления фигур, возможно, навеянный несохранившимися живописными образцами. Изображения самого Траяна повторяются не менее девяноста раз, лица воинов чрезвычайно выразительны.

Вот эта же конкретность и выразительность составляют отличительную черту всей римской портретной скульптуры, в которой, пожалуй, сильнее всего проявилось своеобразие римского художественного гения.

Вернемся к значению Рима в мировой культуре. Чисто римская доля, внесенная в ее сокровищницу, прекрасно определена (как раз в связи с римским портретом) крупнейшим советским знатоком античного искусства О. Ф. Вальдгауэром: «...Рим есть как индивидуальность; Рим есть в тех строгих формах в которых возродились под его владычеством древние образы; Рим есть в том великом организме, который разнес семена античной культуры, давая им возможность оплодотворить новые, еще варварские народы, и, наконец, Рим есть в создании цивилизованного мира на основании культурных эллинских элементов и, видоизменяя их, сообразно с новыми задачами, только Рим и мог создать... великую эпоху портретной скульптуры...»

Ту эпоху, о которой сейчас будет речь.

Римский портрет имеет сложную предысторию. Его связь с этрусским портретом очевидна, равно как и с эллинистическим. Римский корень тоже вполне ясен: первые римские портретные изображения в мраморе или бронзе были всего лишь точным воспроизведением восковой маски, снятой с лица умершего. Это еще не было искусство.

В последующие времена точность сохранилась в основе римского художественного портрета. Точность, окрыленная творческим вдохновением и замечательным мастерством. Наследие греческого искусства тут, конечно, сыграло свою роль. Но можно сказать без преувеличения: доведенное до совершенства искусство ярко индивидуализированного портрета, полностью обнажающего внутренний мир данного человека, — это, по существу, римское достижение. Во всяком случае, по размаху творчества, по силе и глубине психологического проникновения.

В римском портрете раскрывается перед нами дух древнего Рима во всех его аспектах и противоречиях. Римский портрет — это как бы сама история Рима, рассказанная в лицах, история его небывалого возвышения и трагической гибели: «вся история римского падения выражена тут бровями, лбами, губами» (Герцен). Посоветуем же читателю внимательно осмотреть римские залы нашего Эрмитажа, обладающего ценнейшим собранием римской портретной скульптуры.

...Среди римских императоров были благородные личности, крупнейшие государственные деятели, были и алчные честолюбцы, были изверги, деспоты, обезумевшие от безграничной



Фрагмент рельефа колонны Траяна.
Начало II в. н. э.

власти и в сознании, что им все дозволено, пролившие море крови, были сумрачные тираны, убийством предшественника достигшие высшего сана и потому уничтожавшие каждого, кто внушал им малейшее подозрение. Как мы видели, нравы, рожденные обожествляемым единодержавием, подчас толкали даже наиболее просвещенных на самые жестокие деяния.

В период наибольшего могущества империи крепко организованный рабовладельческий строй, при котором жизнь невольника ставилась в ничто и с ним обращались, как с рабочей скотиной, накладывал свой отпечаток на мораль и на быт не только императоров и вельмож, но и рядовых граждан.

И вместе с тем поощряемое пафосом государственности возрастало стремление к упорядочению на римский лад социальной жизни во всей империи, с полной уверенностью, что более прочного и благотворного строя быть не может.

Но эта уверенность оказалась несостоятельной.

Непрерывные войны, междоусобные распри, восстания провинций, бегство рабов, растущее сознание бесправия с каждым веком все более подтачивали фундамент «римского мира». По-

коренные провинции все решительнее проявляли свою волю. И в конце концов они подорвали объединяющую власть Рима. «Провинции уничтожили Рим; Рим сам превратился в провинциальный город, подобный другим, привилегированный, но уже не господствующий более, переставший быть центром мировой империи... Римское государство превратилось в гигантскую сложную машину исключительно для высасывания соков из подданных»[1] (Ф. Энгельс).

Идущие с Востока новые веяния, новые идеалы, поиски новой правды рождали новые верования. Наступал закат Рима, закат античного мира с его идеологией и социальным укладом. «Во время... всеобщего экономического, политического, интеллектуального и морального разложения и выступило христианство»[2] (Ф. Энгельс) с его проповедью братства и равенства, обращенной ко всем «страждущим и обремененным».

А между тем, чуя, что силы ее слабеют, на империю все упорнее и яростнее наседали варвары...

Да, все это нашло свое отражение в римской портретной скульптуре.

...Во времена республики, когда нравы были суровее и проще, документальная точность изображения, так называемый «веризм» (от слова verus — истинный), не уравновешивалась еще греческим облагораживающим влиянием. Это влияние проявилось в век Августа, подчас даже с ущербом для правдивости.

Знаменитая статуя Августа во весь рост, где он показан во всей пышности императорской власти и воинской славы (статуя из Прима-Порта. Рим, Ватикан), равно как и сидящее его изображение в виде самого Юпитера (Эрмитаж), конечно, идеализированные парадные портреты, приравнивающие земного владыку к небожителям. И все же в них выступают индивидуальные черты Августа, относительная уравновешенность и несомненная значительность его личности.

Идеализированы и многочисленные портреты преемника его — Тиберия.

Об этом императоре, удалившимся под старость на остров Капри, ходил такой стишок:

Он позабыл про вино, охваченный жаждою крови:
Он упивается ею так же, как раньше вином.

И. А. Бунин, рассказывая в одном из лучших своих произведений («Господин из Сан-Франциско») о богачах капиталистического мира, приезжающих на Капри, посвятил Тиберию такие строки:

«На этом острове, две тысячи лет назад, жил человек, совершенно запутавшийся в своих жестоких и грязных поступках, который почему-то забрал власть над миллионами людей и который, сам растерявшись от бессмысленности этой власти и от

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., изд. 2, т. 21, стр 147.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., изд. 2, т. 19, стр. 313.

страха, что кто-нибудь убьет его из-за угла, наделал жестокостей сверх всякой меры, — и человечество навеки запомнило его, и те, что в совокупности своей, столь же непонятно и по существу столь же жестоко, как и он, властвуют теперь в мире, со всего света съезжаются смотреть на остатки того каменного дома, где жил он на одном из самых крутых подъемов острова».

Посмотрим на скульптурный портрет Тиберия в молодые годы (Копенгаген, Глиптотека). Облагороженный образ. И в то же время, безусловно, индивидуальный. Что-то несимпатичное, брюзгливо замкнутое проглядывает в его чертах. Быть может, поставленный в иные условия, этот человек внешне вполне пристойно прожил бы свою жизнь. Но животный страх и ничем не ограниченная власть!.. И кажется нам, что художник запечатлел в образе его нечто такое, чего не распознал даже проницательный Август, назначая Тиберия своим преемником.

Но уже полностью разоблачителен при всей своей благородной сдержанности портрет преемника Тиберия—Калигулы (Копенгаген, Глиптотека), убийцы и истязателя, в конце концов заколотого своим приближенным. Жуток его пристальный взгляд, и чувствуешь, что не может быть пощады от этого совсем молодого властителя (он закончил двадцати девяти лет

Статуя Августа из Прима-Порта. Начало I в. н. э. Рим. Ватикан
Статуя Августа из Кум. Первая половина I в. н. э. Ленинград. Государственный Эрмитаж

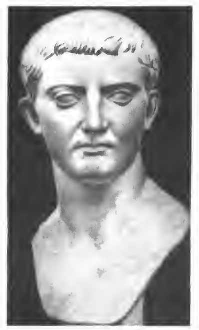




свою страшную жизнь) с наглухо сжатыми губами, любившего напоминать, что он может сделать все что угодно и с кем угодно. Верим мы, глядя на портрет Калигулы, всем рассказам о его бесчисленных злодеяниях. «Отцов он заставлял присутствовать при казни сыновей, — пишет Светоний, — за одним из них он послал носилки, когда тот попробовал уклониться по нездоровью; другого он тотчас после зрелища казни пригласил к столу и всяческими любезностями принуждал шутить и веселиться». А другой римский историк, Дион, добавляет, что, когда отец одного из казнимых «спросил, можно ли ему хотя бы закрыть глаза, он приказал умертвить и отца». И еще у Светония: «Когда вздорожал скот, которым откармливали диких зверей для зрелищ, он велел бросить им на растерзание преступников; и, обходя для этого тюрьмы, он не смотрел, кто в чем виноват, а прямо приказывал, стоя в дверях, забирать всех...» Зловеще в своей двусмысленности низколобое лицо Нерона, самого знаменитого из венценосных извергов древнего Рима (Мрамор. Рим, Национальный музей).

Стиль римского скульптурного портрета менялся вместе с общим мироощущением эпохи. Документальная правдивость, парадность, доходящая до обожествления, самый острый реализм, глубина психологического проникновения поочередно

Тиберий. Копенгаген. Глиптотека
Калигула. Копенгаген. Глиптотека.





преобладали в нем, а то и дополняли друг друга. Но пока была жива римская идея, в нем не иссякала изобразительная мощь.

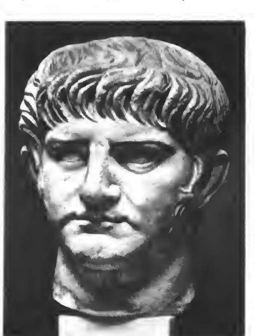
Император Адриан заслужил славу мудрого правителя; известно, что он был просвещенным ценителем искусства, ревностным почитателем классического наследия Эллады. Черты его, высеченные в мраморе, вдумчивый взгляд вместе с легким налетом печали дополняют наше представление о нем, как дополняют наше представление о Каракалле портреты его, подлинно запечатляющие квинтэссенцию звериной жестокости, самой необузданной, насильнической власти. Зато истинным «философом на престоле», мыслителем, исполненным душевного благородства, предстает Марк Аврелий, проповедовавший в своих писаниях стоицизм, отрешение от земных благ.

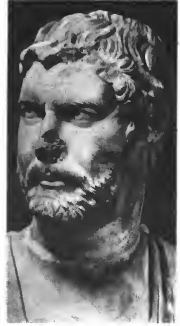
Подлинно незабываемые по своей выразительности образы!

Но римский портрет воскрешает перед нами не только образы императоров.

Остановимся в Эрмитаже перед портретом неизвестного римлянина, исполненным, вероятно, в конце I в. н. э. Это несомненный шедевр, в котором римская точность изображения сочетается с традиционным эллинским мастерством, документальность образа — с внутренней одухотворенностью. Мы не знаем, кто автор портрета — грек ли, отдавший Риму с его миро-

Нерон. Вторая половина I в. н. э. Рим. Национальный музей
Адриан. Рим. Национальный музей





ощущением и вкусами свое дарование, римлянин или какой иной художник, императорский подданный, вдохновившийся греческими образцами, но крепко вросший в римскую землю, — как неведомы авторы (в большинстве, вероятно, рабы) и других замечательных изваяний, созданных в римскую эру.

Сугубо анонимное творчество, с проблесками гениальности.

Поразительно живой образ! Уже пожилой человек, много видевший на своем веку и много переживший, в котором угадываешь какое-то щемящее страдание, быть может, от глубоких раздумий. Образ настолько реален, правдив, выхвачен так цепко из гущи людской и так искусно выявлен в своей общечеловеческой сущности, что кажется нам, мы встречали этого римлянина, знакомы с ним, вот именно почти так — пусть и неожиданно наше сравнение, — как знаем мы, например, героев толстовских романов.

И та же убедительность в другом эрмитажном шедевре, мраморном портрете молодой женщины, условно названной по типу лица «Сириянкой».

Это уже вторая половина II в. н. э.: изображенная женщина — современница императора Марка Аврелия.

Мы знаем, что то была эпоха переоценки ценностей, усилившихся восточных влияний, новых романтических настроений, зреющего мистицизма, предвещавших кризис римской великодержавной гордыни. «Время человеческой жизни — миг, — писал Марк Аврелий, — ее сущность — вечное течение; ощущение смутно; строение всего тела — бренно; душа — неустойчива; судьба — загадочна; слава — недостоверна».

Меланхолической созерцательностью, характерной для многих портретов этого времени, дышит образ «Сириянки». Но ее задумчивая мечтательность — мы чувствуем это — глубоко индивидуальна, и опять-таки она сама кажется нам давно знакомой, чуть ли даже не родной, так жизненно резец ваятеля изощренной работой извлек из белого мрамора с нежным голубоватым отливом ее чарующие и одухотворенные черты.

А вот опять император, но император особый: Филипп Араб, выдвинувшийся в разгар кризиса III в. — кровавой «императорской чехарды» — из рядов провинциального легиона. Это его официальный портрет. Тем более знаменательна солдатская суровость образа: то было время, когда во всеобщем брожении войско стало последним оплотом императорской власти.

Нахмуренные брови. Грозный, настороженный взгляд. Тяжелый, мясистый нос. Глубокие морщины щек, образующие как бы треугольник с резкой горизонталью толстых губ. Могучая шея, а на груди — широкая поперечная складка тоги, окончательно придающая всему мраморному бюсту подлинно гранитную массивность, лаконическую крепость и цельность.

Вот что пишет Вальдгауэр об этом замечательном портрете, тоже хранящемся в нашем Эрмитаже: «Техника упрощена до крайности... Черты лица выработаны глубокими, почти гру-





Каракалла. Начало III в. н. э. Неаполь. Национальный музей
Портрет римлянина. Конец I в. до н. э. Ленинград. Государственный Эрмитаж

быми линиями с полным отказом от детальной моделировки поверхности. Личность, как таковая, охарактеризована беспощадно с выделением самых важных черт».

Новый стиль, по-новому достигаемая монументальная выразительность. Не есть ли это влияние так называемой варварской периферии империи, все сильнее проникающее через провинции, ставшие соперницами Рима?

В общем стиле бюста Филиппа Араба Вальдгауэр распознает черты, которые получат полное развитие в средневековых скульптурных портретах французских и германских соборов.

* * *

Что за чудо случилось? Источников чистых просили
Мы у тебя, земля,— что же нам шлешь из глубин?
Или есть жизнь под землей? Иль живет под лавою тайно
Новое племя? Иль нам прошлое возвращено?
Римляне, греки, глядите: открыты снова Помпеи,
Город Геракла воскрес в древней своей красоте!

Этими стихами выразил Шиллер восторженное изумление Европы XVIII в., когда были частично раскопаны античные города Геркуланум (город Геракла), Помпеи и Стабия. Внезапное извержение Везувия в 79 г. н. э. пресекло в них всякую жизнь, но оно же уберегло для потомства весь ее декорум.

Страшная гроза сопровождала извержение, потоки дождя увлекли раскаленный пепел, который, высыхая, образовал массу, твердую как камень, подчас толщиной в десять метров. Эта масса покрыла останки людей, застигнутых в бегстве, а то и среди обычных занятий, и она же «законсервировала» жилища со статуями, росписями, мозаикой и предметами домашнего обихода. Многое было повреждено, но, не случись такого несчастья, войны, смена культур и само беспощадное время расправилось бы куда решительнее с этими цветущими маленькими городами на берегу Неаполитанского залива, одного из красивейших в мире, куда приезжали отдыхать богатые римляне.

«В тени порфирных бань и мраморных палат вельможи римские встречали свой закат» (Пушкин). Но в погибших городах было и постоянное население (двадцать тысяч жителей в Помпеях), были ремесленники и рабы, которые обслуживали вельмож.

«Я затрудняюсь назвать какое-либо явление, которое было бы более интересным...» — сказал Гёте. И в самом деле, невиданная катастрофа, с ее бесчисленными жертвами, позволила нам составить себе исключительно полное и яркое представление о жизни людей того времени.

Чтобы иллюстрировать эту жизнь, мы приведем прекрасный отрывок из уже упомянутой нами книги П. П. Муратова «Образы Италии», написанной в начале нынешнего века:

«Чувство камня, одно из важнейших чувств античного существования, можно испытать на улицах Помпеи с необычайной силой. И жар солнца также нигде не ощущается острее, чем на этих каменных улицах. Нынешняя Помпеи[1] почти лишена прохлады, но заботу о тени выдает каждая руина помпейского дома, помпейского двора. Под этим безоблачным небом тень была неизменной спутницей дней античного человека, первым чудом мира, открывавшимся глазам античного ребенка. Она провела по своей полосе длинные прямые улицы, очертила овалы театров и квадраты перистилей (прямоугольных дворов, окруженных колоннадой — *Л. Л.*), легла в каннелюрах колонн, нарисовала все подробности их антаблементов. Ее скользящая жизнь одна не отлетела и ныне от стен и уличных плит Помпеи.

Архитектурность помпейских жилищ слилась таким образом с воздушной игрой света и тени. В тени выступал природный синий или золотистый отлив камня, но он исчезал на солнце, растворяясь в сверкающей белизне кампанийского летнего полдня. Желание дать отдых глазам привело к раскраске стен и колонн внутри атриумов и перистилей. Улица, впрочем, оста-

[1] Так писали в то время.

лась неокрашенной, и никакое резкое пятно цвета не гасило на ней блеск голубоватых далей.

Помпеянин не медлил на улице, его жизнь вне дома протекала на обширных форумах, в термах, в театрах. И важнее этой жизни, так определенно общественной, была для него замкнутая стенами домашняя жизнь. Любовь к дому строила Помпеи.





Конная статуя Марка Аврелия. Ок. 170 г. н. э. Рим. Капитолий
То же, фрагмент

Никогда после того человек не располагал так забот и радостей существования по клеточкам своего жилища. План помпейского дома поражает стремлением разделить как можно меньше пространства и как можно теснее связать между собой все деления. Нас удивляют маленькие размеры помпейских комнат, но не более ли удивительно, что в иных домах число комнат доходило до шестидесяти. Среди этих бесчисленных спален и столовых, различие между которыми мог понять только взор домолюбивого хозяина, тянулись внутренние дворы — полуоткрытый атриум и совсем открытый перистиль. С изумительной правильностью они повторяются во всех помпейских домах, так же как повторяются на улицах города совершенно одинаковые водоемы, одинаковые углы, прилавки. Правильность и порядок, таким образом, царили на улицах и внутри жилищ. Добрая воля античного человека ввела их в жизнь семьи. Дела этой жизни текли, несомненно, с правильностью религиозного обряда... Иногда кажется, что только благодаря стройному порядку домов и улиц, благодаря этой твердости всяческих форм Помпеи сохранилась так хорошо под пеплом Везувия. Открытая из-под земли античность не ослепила новых людей

невиданными сокровищами. Она принесла с собой в мир лишь новое чувство отдыха — точно былая приветливость, былое гостеприимство украшенного помпейского дома действительно воскресли среди развалин. Один за другим обходит эти дома путешественник, не раз сожалея о бесчисленных предметах быта и остатках живописи, перенесенных в Неаполитанский музей. Долгое время наука странным образом довершала опустошение города, и только с недавних пор здесь стали оставлять все найденное на самом месте находки. Для верного понятия о помпейском доме достаточно видеть благодаря этому два больших дома, открытых в течение последних пятнадцати лет, — дом Веттиев и дом «Amorini dorati» (дом «Золоченых амуров». — *Л.Л.*). Целые стены разнообразной и отлично сохранившейся живописи видны в доме Веттиев. Висящие маски, скульптурные фрагменты в перистиле «Amorini dorati» остаются одним из прекраснейших воспоминаний о Помпеи. Не главное место в ряду этих воспоминаний занимает живопись. Запоминается чаще всего ее фон — красный, черный или желтый, обнаруживающий необычайную силу и чистоту цвета. Волшебными кажутся маленькие летящие фигурки на таком черном фоне в доме Веттиев. Здесь почти слышишь тонкое жужжание полета этих крошечных гениев помпейского воздуха. В других местах, и таких большинство, живопись падает до плохой иллюстрации. Есть что-то не от искусства в рассказе помпейской живописи, и редко она похожа на дело художника. О великой художественной традиции говорят лишь цветные фоны, орнаменты, или гипсы на потолке терм. Рядом с этим мифология и жанр помпейских фресок кажутся работой ремесленника, следовавшего за желанием дилетанта.

Из всех искусств тут более всего привлекает воображение искусство жизни. С возрастающим изумлением мы угадываем здесь в одно и то же время бедность и изысканность жизненного обихода, суровость и нежность нравов. Умение жить деятельно в строгой архитектуре улиц и площадей согласуется с умением отдыхать созерцательно среди цветов и маленьких деревьев своего перистиля. Глубокая домашняя набожность, любовь к предкам и детям сочетаются с бесстыдством эротических картин... Не двойственным существом был вместивший все это античный человек. Двойным в сравнении с нашим был только его объем природных сил, и, может быть, в смутном чаянии столь щедрого дара стекаются иностранцы к воротам нынешней Помпеи. Точно в самом ее солнце и воздухе еще остались искры древней живительной силы.

В Помпеи долго не замечаешь усталости. Не утомляет зрелище ее улиц, таких простых, прямых, неразнообразных. Прекрасный вид открывался когда-то с верхних ступеней театра, с треугольного форума... За городом, на улице гробниц, есть одна гробница, построенная в виде полукруглой мраморной скамьи по прекрасному замыслу покоящейся там помпеянки Мамии. Немало путников, проходивших по большой дороге, от-





Сириянка. Вторая половина II в. н. э. Ленинград. Государственный Эрмитаж
Император Филипп Араб. 244—249 гг. н. э. Ленинград. Государственный Эрмитаж

дыхало на этой скамье, ведя тихие беседы, поминая добрым словом умершую. Тень Мамии присутствовала тогда среди них, занимая одно из мест полукруглой скамьи, слушая их речи. Таких воздушных теней полна Помпеи, и сердце не раз обращает к ним благодарность, не раз грустит вместе с ними в их опустелом доме».

В этих живых и поэтических впечатлениях очень верно подмечены некоторые черты многогранного римского характера, та серьезность, размеренность, внутренняя упорядоченность, которые наложили свой отпечаток на римский быт и на римское художественное творчество.

Планировка римского жилого дома (без окон, со светом, проникающим из внутренних дворов) сочетает элементы этрусского и эллинистического зодчества, однако с широким применением обожженного кирпича и бетона: это новшество позволяло сооружать более прочные и вместительные здания.

Нельзя согласиться с некоторыми утверждениями Муратова. В городах, погибших под лавой и пеплом Везувия, сохрани-

лись и подлинные сокровища античного искусства. Ведь именно в Помпеях был открыт такой шедевр, как мозаика, изображающая битву Александра с персами. Искусство мозаики достигло очень высокого уровня в римскую эру, о чем свидетельствуют великолепные мозаичные полы, найденные не только в Помпеях, но и на всей бывшей территории империи. Красивый по мягкому сочетанию тонов образец помпеянской мозаики (аллегория месяца июня) выставлен в Эрмитаже.

Суждение Муратова о помпеянских стенных росписях отражает то двойственное впечатление, которое оставляет вся дошедшая до нас римская живопись.

В трактате римского зодчего Витрувия (I в. н. э.) имеется такое свидетельство: «Древние, положившие начало отделке стен, изображали на них сначала мраморные плиты с их разнообразными рисунками... Впоследствии они... стали изображать здания, колонны и фронтоны с их выступами... расписывали сценки в трагическом, комическом или сатирическом роде, воспроизводя на картинах подлинные особенности отдельных местностей. Тут пишут гавани, мысы, морские берега, реки. В некоторых местах имеется и монументальная живопись: изображения богов... а также битвы под Троей...»

Помпеянскую живопись принято делить на четыре стиля. Свидетельство Витрувия относится к первому и второму стилю, возникшему еще в доимператорский период.

Роспись первого стиля была всего лишь имитацией мраморной облицовки. Роспись второго, более сложного, иллюзорно воспроизводит ниши, карнизы, монументальные пилястры, как бы раздвигающие стену, подчас создавая впечатление убегающей вдаль колоннады, величественной архитектуры и простора. В последующем, третьем стиле небольшие картины, медальоны, а то и отдельные фигурки красивыми пятнами ложатся на стену среди легких трельяжей в цветах и гирляндах, придавая покоям нарядную уютность. Наконец, в росписи четвертого стиля преобладают совсем фантастические архитектурные композиции с галереями, балконами, театральными декорациями и дворцовыми фасадами, поражающими воображение своей феерической роскошью.

Как и сказано у Витрувия, вся эта живопись была «отделкой стен», т. е. живописью прежде всего декоративной, всего лишь приятным для глаз убранством покоев, рассчитанным на эти покои и создающим в них определенное настроение, изобразительному началу здесь отводилась подчиненная роль. Так что, как бы ни были иногда удачны, гармоничны и виртуозны эти росписи, они в целом не отвечают понятию живописи как самостоятельного искусства.

Ну, а как же пейзажи, сюжетные картины, о которых говорит Витрувий? Их ведь немало в стенных росписях среди чисто архитектурных форм.

Это почти все — воспроизведения греческих оригиналов. Но копии никак не документальны, ибо художники, их писав-

шие, были прежде всего декораторами и следовали во всем общему декоративному замыслу. И потому тот, кто хочет постигнуть истинное величие утраченной греческой живописи, испытает в Помпеях некоторое разочарование.

Все так. Верно и то, что художественный уровень помпеянских росписей неодинаков, что слишком часто встречаются в них ремесленные работы. И однако в этих росписях, равно как и во фрагментах, обнаруженных подчас в самом Риме, имеются и подлинные жемчужины, при этом не только декоративного, но и изобразительного искусства. Ведь, как мы видели на многих примерах, декоративность может сочетаться с изобразительной мощью.

В «Вилле мистерий» в Помпеях, где изображены таинства культа бога Диониса, некоторые фигуры — истинные шедевры, в частности обнаженная танцовщица, с такой прекрасной линией бедер и общей стройностью стана. Равно как и «Девушка, переливающая духи» (в росписи римского дома), замечательная по изяществу контура, напоминающему лучшие образцы поздней греческой вазописи; портрет молодой женщины, возможно, поэтессы — с дощечками для письма, вдохновенным лицом и огромными, как бы из самой души светящимися глазами (Помпеи); незабываемая фигура богини Геры, пленяющая нас воздушностью и музыкальностью пластически совершенного образа (Стабия); удивительно живые и динамичные фигуры Ахиллеса и Одиссея (Помпеи); глубоко трагическая «Медея» (Геркуланум); некоторые пейзажи с искусной игрой света и тени и очень тонкой колористической гаммой. И перечень этот далеко не полон.

Истоки тут всюду греческие. Но общий замысел отражает, конечно, еще более глубокую, чем в эллинистических городах, кровную привязанность к дому, надежному фундаменту общественного и личного благополучия. В римском «искусстве жизни» роскошное украшение домашних покоев должно было служить гармоническим обрамлением каждодневных трудов и утех, принося обитателям радостное отдохновение и возвышая их дух гордым сознанием красоты, какой они себя окружили.

«Чем дальше едешь по морю, — писал Гёте, — тем более глубоким становится оно. Подобно этому можно сказать о Риме». Хотя провинции в конце концов и уничтожили Рим, дух его, глубокий и мощный, изменил их облик.

Сражаться, устанавливать римский порядок (что значило также грабить) и строить — такова была миссия легионов. В том, что касается строительства, эта миссия была выполнена в грандиозных масштабах, отвечающих величию империи.

Новыми городами с великолепными храмами, театрами, аренами, арками и акведуками украсились покоренная Галлия, Британия, Центральная Европа. Весь варварский мир, где прогремела железная поступь легионов, испытал влияние римской культуры.

И эта же культура переродила древний Восток, дала ему новое сознание своей силы, обратившейся против Рима.

Через Пальмиру, выстроенную в небольшом оазисе сирийской пустыни, шли торговые караваны, устанавливая постоянную связь Средиземноморья с Ираном и Индией. «Северной Пальмирой» прозвали некогда город, основанный Петром на пустынных берегах Невы, потому что античная Пальмира (что значит «город пальм») славилась во всем тогдашнем мире величием и красотой своих дворцов, арок и колоннад, от которых ныне остались развалины, и служила как бы средоточием мощи империи на самом ее краю, рядом с соперничающим с Римом грозным Парфянским царством.

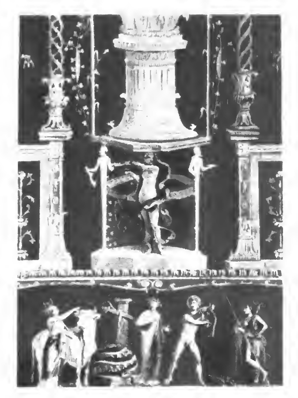
За городом — «Долина гробниц», где в высоких четырехугольных башнях или в подземных сооружениях хоронили знатных пальмирцев. Надгробия из известняка с рельефными изображениями умерших сочетали дух и художественные традиции Востока и Рима. Прекрасный образец пальмирской портретной скульптуры (надгробие Хайрана) имеется в Эрмитаже.

Недалеко от Пальмиры — знаменитый Баальбек, святилище римских и местных богов.

Среди зелени садов, на фоне гор, акрополь Баальбека даже в развалинах оставляет неизгладимое впечатление. Шесть уце-

Дом Веттиев в Помпеях. Середина I в. н. э.





Роспись дома Веттиев (четвертого стиля)

левших коринфских колонн храма Юпитера, самых высоких в мире (их было пятьдесят четыре, двадцатиметровых, с пятиметровым антаблементом), воскрешают перед нами державную волю Рима — «вознести до небес» здесь, на Востоке, классическое наследие Эллады. Невиданная же пышность декоративного убранства свидетельствует о влиянии Востока на Рим.

Рим и Египет... Фаюмские портреты, так названные по месту первой находки близ Фаюмского оазиса в Египте, — почти единственные дошедшие до нас образцы станковой живописи греко-римской эпохи. Написанные на дереве восковыми красками, нередко еще при жизни изображенного, эти портреты, ценнейшее собрание которых хранится в Музее изобразительных искусств в Москве, накладывались, по египетскому обычаю, на лицо умершего. Старые и молодые египтяне пристально взирают на нас из глубины веков. Нас волнует живая выразительность ранних фаюмских портретов, очень тонких по рисунку и звучных по цветовой гамме. Но уже в портретах III в. начинает преобладать жесткий линейный рисунок: они суше и схематичнее, с меньшим выявлением индивидуальных черт.

Что-то надламывается к этому времени во всем искусстве античного мира. Скудеет былое высокое мастерство, учащают-

Фрагмент росписи «Виллы мистерий» в Помпеях. I в. до н. э.



ся чисто ремесленные работы, и вместе с тем становятся все явственнее и упорнее поиски какого-то нового идеала красоты, отвечающего новому мироощущению.

Торжество этого нового мироощущения ознаменует конец античной культуры.

Громкими делами, свершениями, удивившими мир, прославился древний Рим, но мрачным и мучительным был его закат.

Как пишет Энгельс, рабство «уже не приносило дохода, оправдывавшего затраченный труд». «Всеобщее обнищание, упадок торговли, ремесла и искусства, сокращение населения, запустение городов, возврат земледелия к более низкому уровню — таков был конечный результат римского мирового владычества»[1].

Заканчивалась целая историческая эпоха. Отжившему строю предстояло уступить место новому, более передовому; рабовладельческому обществу — переродиться в феодальное.

В 313 г. долго гонимое христианство было признано в Римской империи государственной религией, которая в конце IV в. стала господствующей во всей Римской империи.

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., изд. 2, т. 21, стр. 148.

Баальбек. Храм Вакха. Середина II в. н. э.

Арка Константина в Риме. 315 г. н. э.

Христианство воинственно отвергало мироощущение, из которого выросло все античное искусство. Во имя загробной жизни, о которой постоянно надлежало помышлять человеку, оно отвергало радость земного бытия, счастливую улыбку, с которой древний эллин глядел на мир, чувственное, любовное восприятие реального мира, значит, оно отвергало правдивое изображение этого мира и, главное, изображение человека во всей его мощи и славе, человека, осознавшего себя гармонически прекрасным увенчанием природы. Оно проповедовало смирение и потому послужило опорой для правящего класса империи; оно проповедовало мистическую экзальтацию и аскетизм, мечту о рае не земном, а небесном; оно создало новую мифологию, герои которой, подвижники новой веры, принявшие за нее мученический венец, заняли место, некогда принадлежавшее богам и богиням, олицетворявшим светлое, жизнеутверждающее начало, земную любовь и земную радость. Оно распространилось постепенно, и потому еще до своего узаконенного торжества христианское учение и те общественные настроения, которые его подготовили, в корне подорвали идеал красоты, засиявший некогда полным светом на Афинском Акрополе и который был воспринят и утвержден Римом во всем ему подвластном мире.

Христианская церковь постаралась облечь в конкретную форму незыблемых религиозных верований новое мироощущение, в котором Восток со своими страхами перед неразгаданными силами природы, вечной борьбой со Зверем находил отклик у обездоленных всего античного мира. И хотя правящая верхушка этого мира вознадеялась новой всеобщей религией спаять дряхлеющую римскую державу, мироощущение, рожденное необходимостью социального преобразования, расшатывало единство империи вместе с той древней культурой, из которой возникла римская государственность.

...Сумерки античного мира, сумерки великого античного искусства. Во всей империи еще строятся, по старым канонам, величественные дворцы, форумы, термы и триумфальные арки, но это уже лишь повторения достигнутого в предыдущие века.

Прежде чем в зодчестве, поиски новых форм проявятся в изобразительном искусстве.

Колоссальная голова — около полутора метров — от статуи императора Константина, перенесшего в 330 г. столицу империи в Византию, ставшую Константинополем — «Вторым Римом» (Рим, Палаццо консерваторов). Лицо построено правильно, гармонично, согласно греческим образцам. Но в этом лице главное — глаза: кажется, что, закрой их, не было бы самого лица... То, что в фаюмских портретах или помпеянском портрете молодой женщины придавало образу вдохновенное выражение, здесь доведено до крайности, исчерпало весь образ. Античное равновесие между духом и телом явно нарушено в пользу первого. Не живое человеческое лицо, а символ. Символ власти, запечатленной во взгляде, власти, подчиняющей себе все





Голова Константина. Начало IV в. н. э. Рим. Палаццо консерваторов
Парный портрет соправителей. Начало IV в. н. э. Венеция. Собор св. Марка

земное, бесстрастной, непреклонной и недоступно высокой. Нет, даже если в образе императора сохранились портретные черты, это уже не портретная скульптура.

Внушительна триумфальная арка императора Константина в Риме. Архитектурная ее композиция строго выдержана в классическом римском стиле. Но в рельефном повествовании, прославляющем императора, стиль этот исчезает почти бесследно. Рельеф настолько низкий, что маленькие фигуры кажутся плоскими, не изваянными, а выцарапанными. Они монотонно выстраиваются в ряд, лепятся друг к другу. Мы глядим на них с изумлением: это мир, вовсе отличный от мира Эллады и Рима. Никакого оживления — и воскресает, казалось бы, навечно преодоленная фронтальность!

Порфирное изваяние императорских соправителей — тетрархов, властвовавших в ту пору над отдельными частями империи. Эта скульптурная группа знаменует и конец и начало.

Конец — ибо решительно покончено в ней с эллинским идеалом красоты, плавной округлостью форм, стройностью челове-

ческой фигуры, изяществом композиции, мягкостью моделировки. Та грубо́сть и упрощенность, которые придавали особую выразительность эрмитажному портрету Филиппа Араба, стали здесь как бы самоцелью. Почти кубические, топорно высеченные головы. На портретность нет и намека, словно человеческая индивидуальность уже недостойна изображения. Но это и не обобщающая идеализация, а всего лишь примитивная упрощенность, чем-то роднящая приземистые фигуры тетрархов с «каменными бабами» наших степей. Соправители стоят обнявшись, что, очевидно, означает согласие, которому надлежит царить между ними: вот и вся идея композиции. Движения их неуклюжи и безнадежно скованы.

Да, это конец античного искусства.

А в чем же начало? И о каком начале идет речь?

Оно в силе, пусть варварской, пусть примитивной, но твердо себя утверждающей в каждой фигуре и в их органическом сочетании. Ведь не оторвать одну от другой. В силе, идущей из недр человеческого сознания, из подлинно народных глубин, с верой, что по-своему, совершенно по-новому можно запечатлеть то, что клокочет в душе в вечных поисках правды. Робкая еще и наивная попытка. Но в ней уже заложена воля, которая породит могучий взмах крыльев.

Группа соправителей была изваяна в начале IV в., на закате античной культуры.

В 395 г. Римская империя распалась на Западную — латинскую и Восточную — греческую. В 476 г. Западная Римская империя пала под ударами германцев. Наступила новая историческая эпоха, именуемая средневековьем.

Новая страница открылась в истории искусства.

Содержание

Лев Дмитриевич Любимов

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО МИРА

Редакторы **А. В. Щербаков** и **И. Н. Тюкавин**
Художник **Е. Смирнов**
Художественный редактор **М. К. Шевцов**
Технический редактор **И. В. Квасницкая**
Корректор **А. А. Рукосуева**

Сдано в набор 22/V 1970 г. Подписано к печати 5/VIII 1971 г. 60×90¹/₁₆. Бумага офсет. № 1. Печ. л. 20. Уч.-изд. л. 21,15.

Тираж 150 тыс. экз. (План 1971 г. № 211). А 08616. Заказ № 1469. Издательство «Просвещение» Комитета по печати при Совете Министров РСФСР. Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41. Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, г. Калинин, проспект Ленина, 5.

Цена без переплета 62 коп., переплет 20 коп.






Л. ЛЮБИМОВ
ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО МИРА